

الفيصل
Alfaisal
العددان ٤٩٩ - ٥٠٠ شعبان - رمضان ١٤٣٩هـ مايو - يونيو ٢٠١٨م
كرة القدم
صراع أيديولوجيات
وراء خط التماس
عبدالمجيد الشرفي:
الحلول لا ينبغي البحث
عنها في القياس
فهمي جدعان في مديح الأصالة
رامبو أميركا الأسود
فالح عبدالجبار.. مقاتل على جبهة الحياة
ديمقراطية العدم
9 780002 581141
www.alfaisalmag.com



ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٤٦٥٢٢٥٥ ١١ ٠٠٩٦٦ فاكس : ٤٦٥٩٩٩٣ ١١ ٠٠٩٦٦

P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4652255 Fax: 00966 11 4659993



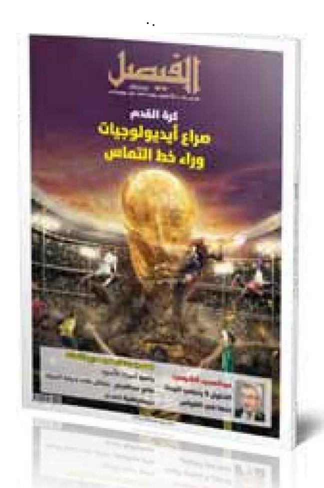
أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م

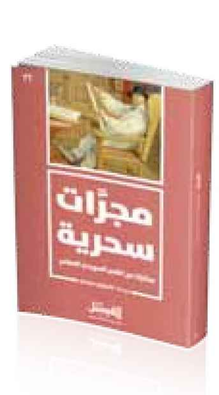
الأمير خالد الفيصل

يصدرها



العددان **٤٩٩ - ٥٠٠** شعبان - رمضان ١٤٣٩هـ / مايو - يونيو ٢٠١٨م، السنة الثانية والأربعون





الملف

كرة القدم أكبر من مجرد فرجة.. ١٤ ← ٥٧

ردمد
١١٤٠ - ٠٢٥٨

رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

رئيس مجلس الإدارة
الأمير تركي الفيصل

الناشر
دار الفيصل الثقافية

مدير دار الفيصل الثقافية
د. هباس الحربي
editorinchief@alfaisalmag.com

ميديا



كيف تصبح مشهورًا على شبكة الإنترنت؟
(ترجمة: خديجة حلفاوي)
١٠٦

كيف تصنع مسارك الفني في عالم الويب؟ إلى أي حد أتاحت شبكة الإنترنت فرصة أمام الجميع من أجل استعراض مواهبهم وقدراتهم المختلفة؟ ما موقع الجودة ضمن عالم الإبداع الرقمي؟ هل أضحى مشاهير الويب ينافسون مشاهير العالم الواقعي؟ كيف تتعامل وسائل الإعلام مع مشاهير الويب؟ وبأي معنى يمكن القول بنهاية عصر الصناعة السياسية والفنية للنجوم؟

دراسات

النساء والإرهاب..صرخة عنيفة تطلقها فتيات ونساء في وجه المجتمع (محمد حمزة)
٦٤

أضحى الإرهاب يشكّل ظاهرة تستأثر باهتمام متزايد من مراكز البحث المتخصّصة والدارسين الأكاديميين مع استشراء ظاهرة الإرهاب وتناميها بتأثير الثورة الاتصاليّة التي ولّدت تحوّلات طالت الشأن الفردي والجماعي على مستوى أشكال التعبير وأنماط الممارسة وسرعة التبادل اللامادي للأفكار والأيديولوجيات والقدرة الفائقة على نشرها، وأيضًا عمق آثارها في الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة حتى الدينيّة.

ثقافات



موريس بلانشو: فلسفة الكتابة وقلق اللانهائي (محمد بكاي)
٩٦

يُعدّ موريس بلانشو منظِّرًا أدبيًّا وناقدًا أكثر منه مبدعًا روائيًّا، رغم أن شعريته في عمله الروائي توماس الغامض (١٩٣٢م) تُظهر سردية مثيرة للاهتمام بشكل قوي. ومنذ نصّه الأوّل لم يتوقّف الكاتب عن الاندفاع الخلّاق صوب توتّرات والتواءات الفضاء السّردي، وكان من منظِّري الفكر الأدبي الباحث عن المتغير وغير المؤكَّد والصعب داخل الواقع الثقافي والاجتماعي وصهره في المجتمعات النصية أدبًا ونقدًا. وهذا النوع الجديد من الكتابة جعل له أتباعًا يحذون حذوه.

سينما



قيس الزبيدي: السينما العربية تمارس التغييب
(محمد ملص)
١٧٠

بعد أن أنجز قيس الزبيدي المونتاج لفلمي التسجيلي «حلب مقامات المسرة»؛ الذي قمنا بتنفيذه في بيته في برلين؛ أجريت قبل مغادرتي له ولبرلين؛ حوارًا سينمائيًّا مسجلًا بقي داخل الأشرطة لسنوات طويلة... أعتقد أن هذا الحوار يتيح الفرصة للإطلال على تجربة هذا السينمائي؛ وعلى تصوراته السينمائية؛ وآرائه التي - كما أعتقد - لا تزال راهنة؛ وتحمل الأهمية حتى اليوم، وبخاصة لبلدان عربية قررت أن تلج مجال الإنتاج السينمائي الوطني.



www.alfaisalmag.com

مدير التحرير
أحمد زين

الإخراج
ينال إسحق

التنفيذ
رياض دفدوف
مبارك علي

الموقع الإلكتروني
معتز عبدالماجد

التدقيق والمراجعة اللغوية
عبدالله الدوسري
محمد نصير سيد

الاشتراكات والتوزيع
جعفر عبدالرحمن
محمد المنيف

(+٩٦٦)١١٤٦٥٢٢٥٥- تحويلة: ٢٧٥٦/٦٦٤٠
مباشر (+٩٦٦)١١٢٩٣١٢٣٣
subscriptions@alfaisalmag.com

مراسلات التحرير
editorial@alfaisalmag.com

مراسلات الإدارة
ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١
المملكة العربية السعودية
هاتف المجلة: ١١٤٦٥٣٠٢٧ (+٩٦٦)
فاكس: ١١٤٦٤٧٨٥١ (+٩٦٦)
contact@alfaisalmag.com

الإعلانات
هاتف: ١١٤٦٤٧٨٥١ (+٩٦٦)
advertising@alfaisalmag.com



نصوص



في هذا العدد

الاشتراك السنوي: ١ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . ب ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥، فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . ب ٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

«الحكماء» يناقشون جهود دعم السلام ومواجهات الأزمات



استعرض اللقاء الذي جمع رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية الأمير تركي الفيصل، ووفد «مجموعة الحكماء» برئاسة الأمين العام الأسبق للأمم المتحدة كوفي عنان، جهودَ المجموعة الدولية في سبيل دعم السلام والاستقرار العالمي ومواجهة التحديات والأزمات، وأهمية الخبرة والتجارب السياسية في هذا الجانب. وضم وفد المجموعة إضافة إلى كوفي عنان، الرئيس الأسبق لفنلندا مارتي أهتيساري، والرئيس الأسبق للمكسيك إرنستو زيديلو، ووزير خارجية الجزائر الأسبق الأخضر الإبراهيمي، والرئيس التنفيذي للمجموعة ديفيد نوسباوم. يذكر أن «مجموعة الحكماء» منظمة دولية غير حكومية، تضم شخصيات سياسية عامة من كبار السن (الشيوخ) الذين يساهمون ويشاركون بفعاليات من أجل السلام وحقوق الإنسان والمساعدة في التوعية وإيجاد الحلول للقضايا العالمية مثل تغير المناخ، والأمراض، والفقر، والصراعات. وقد جُمعوا لأول مرة على يد رئيس جنوب إفريقيا الأسبق نيلسون مانديلا، من أجل استثمار استقلالهم السياسي وتجاربهم السياسية وخبراتهم العملية في الحياة للعمل على إيجاد حلول للمشكلات الأكثر تعقيدًا على المستوى العالمي.

إيران وعدم المساواة.. وجبهة النصرة تأكل أمها

ربط بحث جديد يصدر عن إدارة البحوث بالمركز، بين تزايد عدم المساواة في إيران وبين ما يمكن أن يثير تحديات بالنسبة لحكومة الرئيس حسن روحاني، مدللًا بالاحتجاجات غير المتوقعة التي هزت إيران في ديسمبر الماضي، رغم التحسن في الوضع الاقتصادي الإيراني في عام ٢٠١٧م. وجاء البحث بعنوان «الاحتجاجات تسلط الضوء على أوجه الضعف في النظام الإيراني» وقدمته منى العلمي الباحث المشارك في المركز. وفي الدورية نفسها، صدر بحث كتبه الأمين العام للمركز سعود السرحان بعنوان «جبهة النصرة تأكل أمَّها.. اعتقال هيئة تحرير الشام لبعض قيادات تنظيم القاعدة: الأسباب والنتائج»، يرسم فيه ملامح مستقبل هيئة تحرير الشام، ويستعرض خلفية العلاقة بين تنظيم القاعدة وهيئة تحرير الشام (جبهة النصرة سابقًا).

«الفيصل: شاهد وشهيد» في تبوك



بحضور الأمير تركي الفيصل، دشّن أمير منطقة تبوك الأمير فهد بن سلطان، معرض «الفيصل: شاهد وشهيد»، الذي استضافته جامعة تبوك في مركز الأمير سلطان الحضاري. وقال الأمير تركي الفيصل: إن المعرض يتناول سيرة ملك مظفّر قاد بلاده بحكمة وشجاعة، وكان لمواقفه التاريخية تأثير مفصلي وعميق في مختلف القضايا في عهده، إضافةً إلى دوره الكبير في إرساء دعائم وحدة الوطن وتنميته وتطويره في مختلف المجالات. ويهدف المعرض إلى تعريف الأجيال الناشئة بشخصية الملك فيصل بن عبدالعزيز بوصفه نموذجًا للقائد التاريخي، الذي يذكر الجميع مواقفه وخطبه ومبادراته التي أثّرت في العالم في أثناء مدة حكمه. ويحكي المعرض جوانب وصورًا مختلفة من حياة الراحل وقصة كفاحه ومواقفه في سبيل نهضة بلاده، إضافة إلى عرضه كثيرًا من المعلومات الموثّقة بالصور المختلفة عن رحلاته، وقراراته السياسية من القضايا العالمية والإقليمية والمحلية.

وعلى هامش المعرض، ألقى الأمير تركي الفيصل محاضرة بعنوان: «من ذكرياتي على مقاعد الدراسة»، في جامعة تبوك، شارك فيها ذكرياتِه الدراسية وبعضًا من ذكرياته مع والده رحمه الله، طلابٌ وطالبات الجامعة. يذكر أن معرض الفيصل، جرى تنظيمه في عدد من مناطق المملكة في السنوات الماضية، إضافة إلى جولته الخارجية التي استضافتها مدينتا أستانا وآلماتي في جمهورية كازاخستان في العام الماضي.

نزار مدني يوقع كتاب «سعود الفيصل»



وقع وزير الدولة للشؤون الخارجية نزار مدني، كتابه الجديد «سعود الفيصل: حياته وشخصيته، رؤاه وأفكاره، أعماله وإنجازاته»، الصادر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، في معرض الرياض الدولي للكتاب، بحضور الأمير تركي الفيصل. وقام مدني بإعداد الكتاب والإشراف عليه، متناولًا حياة وشخصية الأمير سعود الفيصل وزير الخارجية السابق وعميد السلك الدبلوماسي السعودي والعربي بجانب آرائه وأفكاره وأعماله، وإنجازاته في مجالات السياسة والتربية والتعليم والشؤون الاقتصادية المحلية والدولية، وذلك من خلال معاصرته للأمير الراحل وقُربه منه على مدى أربعة عقود؛ فالوزير مدني مُلمٌّ بتفاصيل حياة الأمير الراحل الشخصية والسياسية كافة. شارك في كتابة موضوعات الكتاب الذي يحكي مسيرة أحد وجوه السياسة في المملكة والعالم، نخبةٌ منتقاةٌ من الشخصيات البارزة رفيعة المستوى في مجالات الثقافة والفكر والسياسة محليًّا وعالميًّا، ومن بينهم عدد من رؤساء الدول والوزراء والسفراء والبرلمانيين؛ حيث تناولت كتاباتهم كل ما يخص الأمير الراحل وما يعرفونه عنه. وكان مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية شارك في معرض الرياض الدولي للكتاب ٢٠١٨م، من خلال جناح خاص، تضمن إصدارات متنوعة من كتب وبحوث ودراسات كثيرة في مجالات عدة؛ إضافة إلى إصدارات مجلة الفيصل بمناسبة مرور ٤٠ عامًا على تأسيس دار الفيصل الثقافية؛ إذ أصدرت الدار خمسة مجلدات مختارة من منشوراتها، وهي: الملك فيصل في الفيصل، وقصص من ذاكرة الشعوب، وتشكيل، وقصائد، وحوارات.

المغرب العربي وتعثر الانتقال الديمقراطي



تضمن العدد الجديد من دورية «دراسات» التي تصدر عن إدارة البحوث في المركز، دراسة بعنوان: «المغرب العربي تعثُّر الانتقال الديمقراطي وصعوبات اقتصادية حصيلة ٢٠١٦م و٢٠١٧م»، يستعرض فيها عدد من الكُتّاب من موريتانيا والمغرب وتونس، أوضاع أقطار المغرب العربي السياسية والاقتصادية والأمنية. وكان المركز قد نشر مؤخرًا دراسةً شاملة عن الأزمة الليبية، أعدها الباحث الرئيس في وحدة دراسات المغرب العربي بالمركز محمد السبيطلي.

الشباب السعودي والتحديات

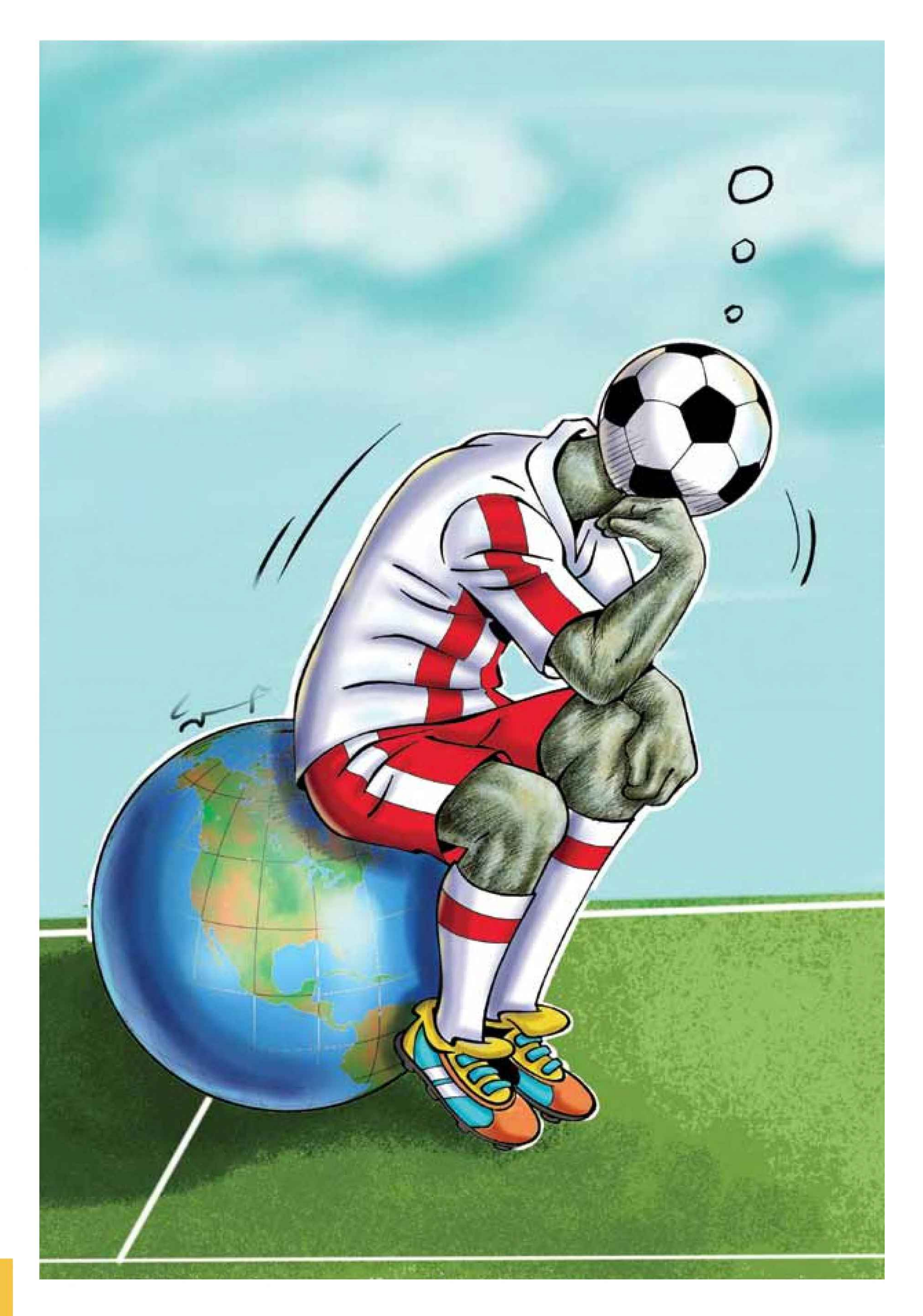


رصد مارك ثومبسون، الباحث المتعاون في المركز، المشكلات التي تعانيها المشروعات الصغيرة والمتوسطة الحجم في السعودية، ومنها مشكلة التمويل؛ إذ إن هناك عددًا كبيرًا من الشباب ذوي الأفكار الجيدة ولكن ليست لديهم القدرة المادية على تنفيذ مشروعاتهم ولا يجدون التمويل اللازم، كما أن أغلبية الشركات المبتدئة تخفق في سداد قروضها. وأوضح ثومبسون في تقرير بحثي عنوانه: «تناول التحديات الرئيسة التي تواجهها ريادة الأعمال لدى الشباب السعودي»، أن حاضنات الأعمال تسهم في مساعدة الشباب من رواد الأعمال بالمملكة، سواء في التوجيه أم تقديم المشورة، وأيضًا التدريب.

الاستفتاء الكردي



وفي دورية «مسارات»، حدد تقرير بحثي بعنوان «الاستفتاء الكردي: بين البقاء على قيد الحياة والاستقلال»، الخيارات المتاحة أمام الأكراد في أعقاب الاستفتاء الذي جرى في إربيل عاصمة الحكم الذاتي لإقليم كردستان بالعراق في ٢٥ سبتمبر الماضي وحصل على ما يفوق ٩٠٪ من الأصوات المؤيدة للانفصال عن العراق والاستقلال، كاشفًا آثار الاستفتاء في السياسة والأمن العرقيين للمنطقة، مبينًا أنه سواء نجح الاستفتاء الكردي أم لا فإنه يعد الاستفتاء الوحيد الذي يمارس في المنطقة منذ إنشاء الدولة القومية في الشرق الأوسط، ونتيجة لذلك سيكون لهذا الاستفتاء أثر كبير في السياسة العرقية للمنطقة لسنوات مقبلة.



التغيرات في السعودية ومستقبل الشرق الأوسط



نظم مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية حلقة نقاش مشتركة بالتعاون مع كراون سنتر لدراسات الشرق الأوسط بجامعة برانديز الأميركية، بعنوان: «التغيرات الاقتصادية والاجتماعية في المملكة العربية السعودية، ومستقبل الشرق الأوسط»، بحضور رئيس مجلس الإدارة الأمير تركي الفيصل، وعدد من الباحثين والسياسيين. وبدأت حلقة النقاش بجلسة عنوانها: «رؤية ٢٠٣٠ والتغير الاقتصادي»، سلطت فيها الضوء على الإصلاحات الاقتصادية، وإعادة الهيكلة في القطاعين العام والخاص، وبرامج تنويع مصادر الدخل. كما استعرضت الجلسة المساهمة الاقتصادية السعودية على المستوى الدولي، وتطوير الصادرات السعودية، والتحولات في الصناعة النفطية، وتحديات سوق العمل. وتناولت الجلسة الثانية «رؤية ٢٠٣٠ والتغيير الاجتماعي»، التطور في مجال التعليم، وبرنامج الابتعاث للخارج، والرياضة، وبرامج الشباب، والمبادرات الاجتماعية والثقافية، ومشاركة المرأة في هذا التغيير وتمكينها.

وركزت الجلسة الثالثة وعنوانها «الاعتدال ومواجهة التطرف»، على إيضاح المبادئ الإسلامية الصحيحة التي تعزز قيمَ الوسطية ومكافحة التطرف، وبناءَ السلم في المجتمع المسلم. إضافة إلى تسليط الضوء على الجهود السعودية في مجال محاربة الإرهاب، وتجفيف منابع الفكر الإرهابي والجماعات المتطرفة. ودورها في إنشاء ودعم المبادرات والمراكز المتخصصة في هذا المجال. واستعرضت الجلسة الرابعة والأخيرة «القضايا الإقليمية»، فناقشت السياسات الدولية المختلفة والاستقرار في منطقة الشرق الأوسط. ودار حوار بين المشاركين حول التغيرات في الأسواق الدولية التي تؤثر في المنطقة. إضافة إلى التأكيد على الاستثمار في رأس المال البشري كطريق للاستقرار والازدهار. واختتمت حلقة النقاش بكلمة للأمير تركي الفيصل، شدد فيها على أهمية التحالف والتعاون في معالجة قضايا منطقة الشرق الأوسط.

وزيرة سويدية:
ضرورة تكثيف الجهود العربية والدولية في القضية الفلسطينية



شددت وزيرة الدولة في مملكة السويد للشؤون الخارجية أنيكا سودر، على أن المجتمع الدولي يتحمل مسؤولية مهمة جدًّا في دعم حل الدولتين، من أجل دعم عملية السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين، مشيرة إلى ضرورة تكثيف الجهود العربية والدولية على حد سواء، لدعم عملية السلام في الشرق الأوسط، ودعم انضمام فلسطين للمنظمات الدولية.

وحذرت الوزيرة سودر، في حلقة نقاش عقدها المركز بعنوان: «عملية السلام في الشرق الأوسط» بحضور عدد من السياسيين والدبلوماسيين العرب والأجانب، من توقف المنظمات الدولية ومنها الأونروا عن عملها المتمثل في دعم الفلسطينيين، مثل خلق فرص العمل والحياة لهم. وقالت سودر: إن السويد تضع هذه القضية على رأس أولوياتها في مجلس الأمن، مؤكدة أن السعودية دولة فاعلة دوليًّا، ولها دور مهم تجاه هذه القضية، إضافة للدول العربية الأخرى جنبًا إلى جنب مع جامعة الدول العربية. وتضمنت حلقة النقاش مداخلات وتعليقات من الحضور حول عملية السلام في الشرق الأوسط. ودار حوار مفتوح مع وزيرة الدولة السويدية للشؤون الدولية حول سبل تعزيز التعاون المشترك بين السويد والدول العربية لدعم جهود عملية السلام في الشرق الأوسط.

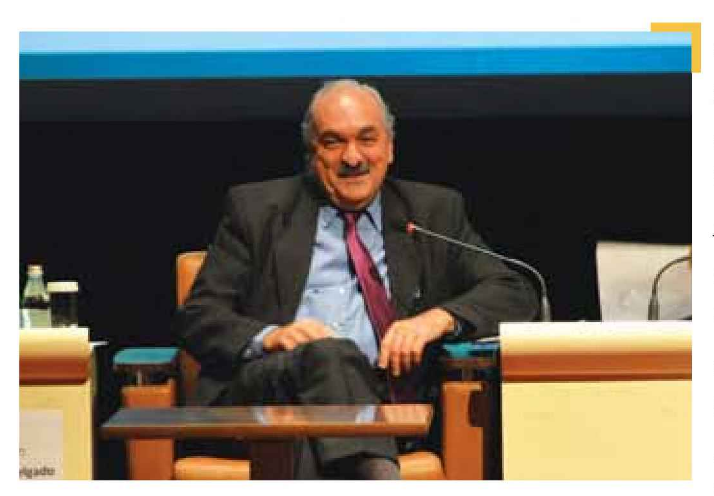
المستقبل السياسي لروسيا في منطقة الشرق الأوسط



استعرض الباحث والخبير الروسي بشؤون الشرق الأوسط في مجلس الشؤون الدولية الروسي يوري بارمن، مفهوم السياسة والعقيدة السياسية التي تتبناها الدولة الروسية في الماضي والحاضر، وإستراتيجيتها في الوجود الدائم في منطقة الشرق الأوسط. وقال بارمن في محاضرة نظمها المركز بعنوان «هل لروسيا مستقبل في الشرق الأوسط؟»، حضرها الأمير تركي الفيصل وعدد من الأكاديميين والدبلوماسيين والمهتمين: إن من دوافع الاهتمام الروسي غياب الإستراتيجية السياسية طويلة المدى في المنطقة، مشيرًا إلى أن من أهداف توسع روسيا في الشرق الأوسط التأكيد على أنها قوة عسكرية عظمى، إضافة إلى محاولتها إحياء حلمها المتمثل في الوصول للبحر الأبيض المتوسط، من أجل عرقلة عمل حلف شمال الأطلسي «الناتو»، والحد من فاعليته. كما أكد على انتهاج روسيا عقلية دفاعية فيما يتعلق بمكافحة التطرف، وأن هذا ما يظهر من خلال عملياتها العسكرية ضد داعش، واصفًا علاقتها مع اللاعبين الإقليميين بالمتقلبة دائمًا.

وشدد الخبير الروسي على أن الوجود الدائم لروسيا في الشرق الأوسط في حاجة لتحويل المكاسب العسكرية الحالية في سوريا إلى تأثير سياسي طويل المدى، وخلق تحالف أو نظام أمني مشابه لحلف الناتو، موضحًا أن فكرة التحالف الجديد غير مقبولة حاليًّا، لافتًا إلى أن أبرز التحديات المستقبلية التي تواجهها السياسة الروسية هو استمرار وجودها، واعتمادها المفرط على استخدام القوة العسكرية، وإهمالها استخدام السياسة الناعمة.

التعليم وخلق فرص العمل.. من أهم أولويات مجموعة العشرين





أوضح ممثل الأرجنتين لدى مجموعة العشرين G20 السفير بيدرو بياجرا دلجادو أن مجموعة العشرين ليست منظمة تنفيذية؛ بل تعد آلية عمل وتفاهم بين الدول الأعضاء لتوفير الاستقرار العالمي في الجانب الاقتصادي والمالي، مشيرًا إلى أن المجموعة لا تخطط للتوسع وضم مزيد من الأعضاء؛ «لأن هناك منظمات دولية أكبر وأكثر قدرة على صياغة وتنفيذ القرارات العالمية؛ مثل منظمة التجارة العالمية أو المنظمات المتخصصة والبرامج والصناديق التابعة للأمم المتحدة. ولكنها مكان ملائم لمناقشة القضايا الدولية المهمة». وقال السفير دلجادو، في محاضرة نظمها المركز بعنوان «رئاسة الأرجنتين لمجموعة العشرين G20: الرؤية والإستراتيجية» بحضور عدد من المسؤولين الاقتصاديين والأكاديميين والدبلوماسيين: إن مهمة رئاسة المجموعة هي ردم الفجوة وبناء الإجماع بين الأعضاء، وقال بأن الأرجنتين «لا تملك كل القرارات داخل المجموعة». وأضاف دلجادو أن التركيز ينصبُّ على الشعوب، من خلال المحافظة على التنمية المستدامة والنمو الشامل الذي يصل إلى كل الناس، وذكر أن الأرجنتين حددت الأولويات لرئاسة المجموعة، ويأتي في مقدمتها التعليم، وخلق فرص العمل، وتدريب وتأهيل الشعوب للتكيف مع التقنية التي بدأت تحل مكان الإنسان، مشددًا على أهمية الاستثمار في البنى التحتية، وكذلك الأمن الغذائي، وتمكين المرأة العاملة، وأكد على ضرورة الاستمرار في هذه الأولويات.

وستعقد قمة مجموعة العشرين نهاية شهر نوفمبر ٢٠١٨م؛ وهو الاجتماع الثالث عشر للمجموعة، في العاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس، وهي كذلك أول قمة لمجموعة العشرين تستضيفها قارة أميركا الجنوبية. وسوف ترأس السعودية مجموعة العشرين في عام ٢٠٢٠م، وكذلك تستضيف قمة قادة العشرين خلال العام نفسه، وحظي اختيار المملكة العربية السعودية بترحيب دول مجموعة العشرين، ويعد بمنزلة تصويت قوي من الدول الكبرى في العالم على الثقة في المملكة، ومكانتها المتميزة بين مجموعة أكبر ٢٠ اقتصادًا في العالم.

الحراك العلمي والثقافي في المدينة المنورة



أكد باحث تاريخي أن المدينة المنورة كانت حاضرة تاريخيًّا وعلميًّا، ولم تكن - كما يظن بعض الباحثين- بمنأًى عن الحضور التاريخي العلمي، موضحًا أنها كانت بعيدةً كلَّ البعد عن حالات الركود الثقافي، وهو الأمر الذي تكشفه هجرات العلماء وانتقالاتهم إلى المدينة المنورة. وقال الباحث في تاريخ المدينة المنورة سعيد طولَهْ، خلال محاضرة أقامها مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، بعنوان: «الحياة العلمية في المدينة المنورة في القرن الحادي عشر حتى الرابع عشر»: إن الناظر في تاريخ المدينة وبخاصة في القرون الأخيرة يجد أن تلك الهجرات من أهم العوامل المحرِّكة للحياة العلمية.

وفي بداية المحاضرة، أرجع سعيد طوله أهم أسباب هجرات وانتقالات العلماء للمدينة المنورة، إلى ما رسخ في أذهانهم واعتقادهم في فضل المجاورة بالمدينة والموت فيها؛ اتباعًا للأحاديث النبوية الشريفة الكثيرة في هذا الباب، إضافة للاضطرابات السياسية في البلدان الإسلامية التي أدت إلى انتقال أعداد كبيرة منهم إلى المدينة، مثل احتلال الفرنسيين للبلاد المغربية والإفريقية واحتلال الروس لبلاد ما وراء النهر، وهو ما كان سببًا في خروج كثير من العلماء ومجاورتهم المدينة المنورة. ومن الأسباب مشروع سكة حديد الحجاز الذي مُدَّ من دمشق إلى المدينة المنورة سنة ١٣٢٦هـ؛ فتزايد عدد سكان المدينة تزايدًا متسارعًا من ٥٦ ألف نسمة حتى بلغوا في أواخر عهد العثمانيين ٨٠ ألفًا.

مستقبل العلاقات السعودية الأوربية



عقد مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ورشة عمل بعنوان «مستقبل العلاقات السعودية الأوربية»، بالتعاون مع المجلس الأوربي للعلاقات الخارجية، ومشاركة عدد من المسؤولين من بعثة الاتحاد الأوربي إلى السعودية، وعدد من الدبلوماسيين الأوربيين المقيمين بالمملكة. وناقشت ورشة العمل جوانب مختلفة من العلاقات السعودية الأوربية، بما في ذلك رؤية ٢٠٣٠ وأبرز أهدافها وتحدياتها، وجوانبها الاقتصادية والاجتماعية، وما يمكن تعلُّمه من الاتحاد الأوربي، إضافة إلى مناقشة العلاقات التجارية وخطط التنمية المستدامة. كما ناقش الحضور الاتفاق النووي الإيراني ووجهات النظر المختلفة التي لدى دول الاتحاد الأوربي تجاهها، فضلًا عن السياسة الإقليمية الإيرانية وآثارها في دول المنطقة. وتضمنت حلقة النقاش مداخلات وتعليقات من المشاركين، ودار حوار مفتوح حول مستقبل العلاقات السعودية الأوربية.

كرة القدم أكبر من مجرد فرجة..
تجمع الشعوب وتفرقهم

ليس من مناسبة تجمع اليوم الشعوب حولها مثل مباراة في كرة القدم. ملايين المشاهدين يملؤون المدرجات والساحات والمقاهي وأمام الشاشات في البيوت، ويضعون أيديهم على قلوبهم خوفًا من هزيمة أو فرحًا بنصر كبير. تبيت الجماهير الغفيرة في الشوارع رقصًا وفرحًا بفوز فِرَقِها القومية، حاملين الأعلام وملوّنين الوجوه بألوان الفريق أو المنتخب ويرددون الأغاني الوطنية، متناسين همومهم ومشكلاتهم وقضاياهم الملحّة. تنعكس أحلام هذه الشعوب على لاعبي فِرَقهم، يتحول اللاعب إلى علامة وإلى حلم وإلى أكثر من دلالة، يصبح انتصاره انتصارًا لشعبه وخسارته خسارة لبلده. تتعلق الشعوب بقدمَيْ لاعبها المفضَّل، كأنه سيهديها الحياة وبهجتها. تخاطب الكرة الغرائز البدائية، وما هذا الحماس الكوني الذي تخلقه من حولها إلا دليل على أنها أكثر من لَعِبٍ وأكثر من فرجة. من هنا، لم تعد كرة القدم مجرد لعبة تمارَس في مستطيل أخضر؛ إذ تتحول إلى لعبة أيضًا، إلا أن عناصر متنوعة سياسية



واجتماعية واقتصادية وثقافية تدخل في تكوينها وتوجّه مساراتها.

تجمع كرة القدم الشعوب حولها وتفرقهم أيضًا، فهي تحولت من مجرد لعبة إلى انتصارات قومية لبلدان قد تكون مجهولةً ومساحتها على الخريطة ضئيلة، على بلدان كبيرةٍ، وتتحكم في صنع القرار على صعيد العالم. بدت كرة القدم فضاء مثاليًّا ليمارِس فيه السياسيون ألاعيبهم، ويفرضون أجنداتهم ويروِّجون شعاراتهم، رغم القوانين التي تمنع الرسائل السياسية أو الأيديولوجية من الظهور داخل الملاعب. ستستمر الشعارات والرسائل السياسية تقفز من وقت إلى آخر في الملاعب الكروية، التي تتبارى فيها الدُّوَل والأنظمة، وتتصارع الأيديولوجيات، وتتنافس لنقلها كبارُ القنوات؛ كي تخلق النجوم وترسّخ العلامات وتحتكر الإعلانات.

فصارت الكرة كما لو أنها «بنية تحتية» لا تكتفي بأن تحدد التراتبيات الاجتماعية وترسم العلائق الدولية وتعلي من دول وتحطّ من أخرى، إنما تذهب إلى أن تحدِّد الهُوية وترسم الأوطان.

تزامنًا مع المونديال، تكرِّس «الفيصل» ملف هذا العدد لكرة القدم، ويشارك فيه عدد من الكُتاب والباحثين والصحافيين، يتأملون هذه الرياضة التي تكتسح شعبيتها العالَمَ كله، من زوايا سياسية وثقافية واجتماعية وجمالية أيضًا، ويأخذون في الحسبان سوء الظن وحسد المثقف العربي للاعب كرة القدم الذي يجني الملايين برَكْلة قدم.



فرقنا الكروية.. أوطاننا الجديدة

روح فنية ضد الاكتساح المعولم لمنطق السوق



عبدالسلام بنعبد العالي كاتب مغربي

يكتفي بعض بأن يطرح قضية كرة القدم طرحًا أخلاقيًا فيستنكر الأهمية التي قد تغدو مبالغًا فيها في بعض الأحيان، وتُعطى للكُوَيْرة الصغرى على حساب قضايا الكرة الكبرى. وهو لا يقتنع بهذا المنحى الذي اتخذته هذه الرياضة التي أصبحت «تشغل الإنسان اليوم عن أمور أخرى أكثر جدية وأعلى أهمية»، فيرى أن هذه اللعبة، رغم أنها تروّج الملايير وتشد الجماهير وتجند الطاقات، فإنها تظل لعبة في نهاية الأمر، ولا ينبغي لها أن تنسينا حروبنا وتلهينا عن صراعاتنا ومبارياتنا «الحقيقية». وعلى الرغم من ذلك فإن أصحاب هذا المنظور يظلون عاجزين أن يثنونا عن الاعتقاد بأن ما ينعتونه بـ«مجرد لعبة»، يشكل اليوم إحدى النوافذ الأساسية التي يمكن أن نطلّ منها على الحياة المعاصرة. وعلى أية حال، حتى إن لم نعدّ اليوم الرياضةَ بصفة عامة، وكرةَ القدم على وجه الخصوص، مفتاحًا من أهم المفاتيح لفهم العالم المعاصر، فلن يكون من السهل علينا، على الأقل، نفي أهميتها الاقتصادية والسياحية، بل دورها السياسي.



لا يكفي، بطبيعة الحال لإدراك ذلك، الاستدلال على أهمية الرياضة على العموم، وكرة القدم خاصة، وإبراز فوائدها الصحية ودورها في تربية الأجسام والعقول، بل في تطوير القدرات الجسدية والتحطيم المطرد للأرقام القياسية؛ إذ إن الأمر الذي يعنينا هنا لا يكاد يتعلق بالرياضة الكروية بهذا المعنى حيث كان بإمكان جميع أطفال العالم، مهما كان وضعهم الاجتماعي والجغرافي، أن يصنعوا كرة من قش ويضعوا قطعتي حجر على جنبات الطريق ويخوضوا في مباراة تستغرق الساعات.

كرة القدم التي تعنينا هنا «لعبة» في غاية الجدّ، حيث غدا لاعبُها اليوم مهووسًا بقضايا لا علاقة لها إطلاقًا بـ«اللعب»؛ إذ المطلوب منه، أوّلًا وقبل كل شيء، أن يحقق الانتصار، ومن الأفضل أن يكون «انتصارًا ساحقًا»، وهذا الانتصار يقدَّر كمّيًّا قبل كل شيء، فهو عدد من الإصابات. لا يهمّ، لبلوغ ذلك، مختلف أشكال التحايل التي سيلجأ إليها من إضاعة للوقت، أو خروج عن قواعد « اللعبة»، أو مراوغة للحكم، أو حتى تعنيف الخصم. المهم هو النتيجة، ولا شيء غير النتيجة (حتى إن اقتضى

الأمر دفع الكرة نحو المرمى باستعمال الأيدي كما فعل أحد اللاعبين، مضلِّلًا الحكم). النتيجة هي التي سترفع من قيمة اللاعب في«سوق» اللاعبين، هي التي سترفع ثمنه وتفتح له أبواب النوادي الكبيرة، وهي التي ستجلب لقميصه أغلى الإعلانات، هي التي ستبرز الوطن الذي ينتمي إليه وترفع «رايته» بين الأعلام الدولية. بل إنها قد تُوجِد ذلك الوطن إيجادًا فلا يعود «تلك البقعة الصغيرة المنسية على خريطة العالم». «لاعبنا» إذًا لا يلعب، ولا يحق له حتى ابتكار أساليب جديدة، بل عليه أن«ينضبط» ويمتثل للخطط المرسومة، و«الأهداف» المتوخاة. وهي أهداف تتجاوزه كلاعب، وكفرد ما دام يمثّل بلدًا بأكمله، إنه ليس لاعبًا بل هو قميص له لون ويحمل إعلانات. وإنجازه سيتخذ قيمة اقتصادية وسياحية بل سياسية. لذا فهو متيقّن من أنه يقدّم لبلده أنجع الخدمات الدبلوماسية، فهو ليس سفيرها في وطن بعينه، إنه سفير في العالم بأكمله.

يظهر إذًا أن ما يتحكم في كرة القدم في عالمنا المعاصر يكاد لا تكون له علاقة بالرياضة، أو على الأقل بالرياضة بالمعنى الذي كنا نقبله. كرة القدم ومبارياتها ومهرجاناتها ولقاءاتها تحيل اليوم إلى الرياضة بمعنى مخالف تمام الاختلاف، لا إلى الرياضة كلعبة، إنما إلى الرياضة كمؤسسة لها إدارتها وحُكّامها، والحاكمون فيها وعليها، مؤسسة لها قوانينها وبنياتها، وموازين قوة تتباين وفق البلدان والمناطق، وفق الجغرافية والسياسة. وهي مؤسسة يحكمها الاقتصاد وتحكم هي الاقتصاد، مؤسسة لها أسواقها وبورصاتها ومنطقها الاقتصادي الخاص.

> **لا تكتفي كرة القدم أن تفعل في السياحة والاقتصاد، إنما هي التي تحدد اليوم الجغرافية السياسية والعلائق الدولية والولاءات للأوطان، إلى حد أن فرقنا الكروية غدت اليوم هي أوطاننا الجديدة**

بُعد ميتافيزيقي

هذه «الرياضة» لم يكن لها وجود حتى وقت قريب. قد يقال: إن الألعاب الرياضية مغرقة في القدم، هذا صحيح، لكنها بالضبط كانت «ألعابًا»، ولم تكن تخضع لقواعد دولية، يسهر على تنفيذها حكام دوليون، وتنظّم على صعيد دولي، وتتبارى فيها الدول والأنظمة، بل تتصارع الأيديولوجيات، وتتنافس لنقلها كِبَار القنوات كي تخلق النجوم وترسّخ العلامات وتحتكر الإعلانات. بل إن بإمكاننا أن نذهب أبعد من ذلك بكثير، ونقول: إن لهذه الرياضة اليوم بُعدًا ميتافيزيقيًّا من ناحية أنها تروّج الفانتاسمات وتخلق الهويات، أو تكرّسها على الأقل، فتؤجج الانتماءات، وتسوّق وهْم الولاءات، وتحدد موازين قوى وتضبط علائق. وفي هذا الإطار ما زلنا نذكر ما راج في فرنسا في المونديال سنة ٢٠٠٦م إذ تحدّث بعض عن المفعول السياسي البعيد لذلك المونديال الذي قيل: إنه أنزل مكانة زعيم الحزب اليميني المتطرف لوبين وقتئذ درجات كثيرة، بل قيل: «إن مونديال ٢٠٠٦م عمل على توحيد الفرنسيين وصيانة هويتهم التعددية» لما شملته الفرقة الفرنسية من نجوم ذوي أصول متنوعة. وربما بإمكاننا أن نذهب إلى القول بأننا نعيش هذا التعدد، هذه الولاءات المتعددة، عند كل مونديال، حيث يعرف كل منا تجربة هوية لا محدودة. فقد يجد الواحد منا نفسه اليوم مع هذا البلد وهذا الفريق، كي ينتقل في الغد القريب إلى فريق آخر ربما كان هو خصم الأمس. لا يعود هذا فحسب لما يسمى عادة روحًا رياضية بقدر ما يرجع إلى «تعدد الألوان» التي تتسم بها الهوية بما هي كذلك؛ إذ تكشف الولاءات أن كلًّا منا باستطاعته أن يغير بين يوم وآخر موقعه داخل دوائر متمركزة فيخرج من إحداها ليقتحم أخرى، وهو الأمر الذي يجعلني أنتصر للفريق العربي ضد الفريق الإفريقي اليوم، لكنني سأجد نفسي مع الفريق الإفريقي غدًا ضد بلد أوربي، بل مع البلد الأوربي مرة أخرى ضد بلد أوربي آخر.

فكما لو أن الكرة «بنية تحتية» لا تكتفي بأن تحدد التراتبات الاجتماعية وترسم العلائق الدولية وتعلي من دول وتحط من أخرى، إنما تذهب حتى أن تحدد الهوية وترسم الأوطان. وهي لا تكتفي بأن تفعل في السياحة والاقتصاد، إنما هي التي تحدد اليوم الجغرافية السياسية والعلائق

الدولية والولاءات للأوطان، إلى حد أن فرقنا الكروية غدت اليوم هي أوطاننا الجديدة.

في كتاب إ.غاليانو عن كرة القدم، نقرأ ما يلي: «هناك نُصْب في أوكرانيا يذَكّر بلاعبي فريق دينامو كييف في ١٩٤٢م. ففي أوج الاحتلال الألماني، اقترف أولئك اللاعبون حماقة إلحاق الهزيمة بمنتخب هتلر في الملعب المحلي، وكان الألمان قد حذروهم: «إذا ربحتم ستموتون» دخلوا الملعب وهم مصمّمون على الخسارة، وكانوا يرتجفون من الخوف والجوع، لكنهم لم يستطيعوا كبح رغبتهم في الجدارة والكرامة. فأعدم اللاعبون الأحد عشر وهم بقمصان اللعب، عند حافة هاوية، بعد انتهاء المباراة مباشرة».

نـادرون جـدًّا الـيوم لاعـبون مـثـل هـؤلاء الـذيـن في مقدورهم أن يرتكبوا مثل هذه «الحماقة» ويُظهروا مثل هذه «الاستماتة» في ميدان اللعب (ليس بالمعنى المجازي هـذه المـرة). لا يقول الكاتب إنهم فعلوا ذلك من أجل الانتصار، إنما لكونهم «لم يستطيعوا كبح رغبتهم في الجدارة والكرامة». إنهم «دخلوا الملعب وهم مصمّمون على الخسارة»، إلا أنهم سرعان ما وجـدوا أنفسهم يلعبون من أجل اللعب، سرعان ما «أخذهم اللعب» مثلما «يأخذ» منظر طبيعي «أخّاذ» الفنان وهو يرسمه، أو مثلما تأخذ المقطوعة الموسيقية العازف وهـو «يلعبها». فكأنما نسوا أنفسهم، بمجرد أن دخلوا الملعب، ليضحوا غارقين في اللعبة، لا شيء يشغلهم إلا فنّها. لا يظهر أن مؤلف كتاب «كرة القدم في الشمس وفي الظل» يغفل الوجه السياسي للّعبة. وهو يبرز ما كانت هـذه اللعبة قد اتخذته عند النازيين منذ الثلاثينيات من القرن الماضي «عندما أصبحت كرة القدم قضية دولة». لـقـد حذر النازيون فريق دينامو كييف من أن هزيمة الفريق الألماني تعني هزيمة النازية، وأن الكرة تعني بالنسبة إليهم استمرارًا للحرب داخل ميدان اللعب. إلا أن الكاتب قد أصرّ على أن

كرة القدم لها بُعد ميتافيزيقي من ناحية أنها تروّج الفانتاسمات وتخلق الهويات، أو تكرّسها على الأقل، فتؤجج الانتماءات، وتسوّق وهْم الولاءات

يبين بالضبط عجز التفسير الأحادي عن فهم هذه اللعبة، وضرورة عدم اختزال كرة القدم في بعد واحد. فهو لا يدّعي مطلقًا نفي الأوجه الأخرى لهذه اللعبة، وأعني هنا الوجه الأيديولوجي والسياسي، لكنه لا يرى أنها لم تعد لعبة لتغدو سياسة أو اقتصادًا أو مهرجانات احتفالية، إنما يحاول أن يبيّن، أنها، إذ تتخذ كل تلك الأوجه، فهي تظل لعبة، وأن اللاعب سرعان ما يتحرر مرة مرة من ضغوطات العالم المعاصر وأسواقه وإعلاناته ويتنصل من الخنوع والخضوع و الانضباط والامتثال؛ كي يسترجع في شخصه الفنانَ الذي يسكنه، فيُؤخذ في لحظة ما باللعبة، لينسى، ولو مؤقتًا، الأرباح ونشيد الوطن، ويسترق لحظات يخوض فيها في «الرقص مع الكرة».



تمثال لدينيس بيركامب

رواد فضاء أظل أحلم به

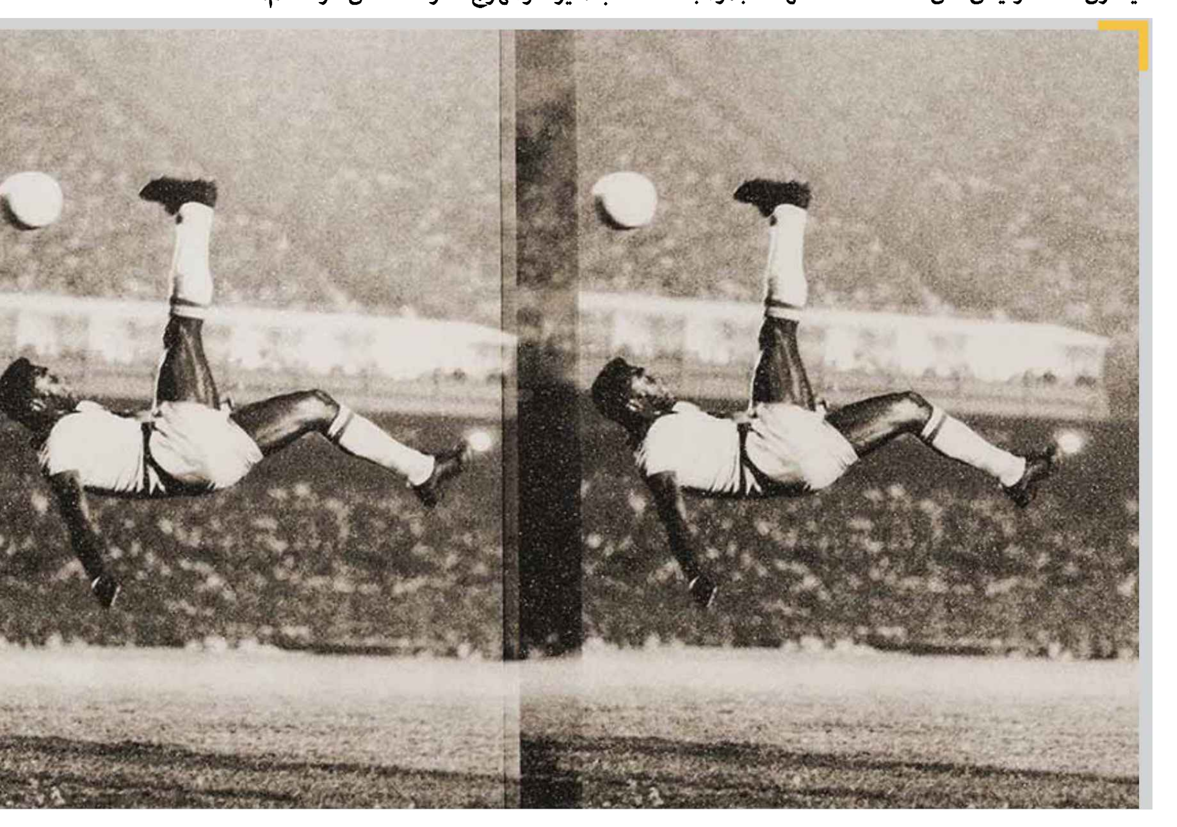
قاسم حداد شاعر بحريني

١

مجرد ذكر كرة القدم كفيل بدفعي إلى أجمل مراحل الصبا والشباب الأول، كما يمنحني الانتشاء الخرافي كالأحلام. ويبقى أن أرتدي قميص الدهشة لكي تتدفق المتعة في جسد لاعبي المفضل ليملأ الملعب بالحركة الرشيقة. لا أحسد لاعبي كرة القدم، بل أغبطهم على تلك الحيوية الفتية التي يسحبها مني الزمن يومًا بعد يوم. كما أنني لا أرى في دعم لاعبي كرة القدم الكبير مبالغة سياسية على حساب الفنون الأخرى، على العكس، أرى في ذلك حقًّا مكتسبًا يستحقه لاعب كرة القدم، ليس له أن يتنازل عنه. وليس من الحكمة الاستهانة بالموهبة الفذة التي يتميز بها لاعب كرة القدم. أو التقليل من تلك الحقوق.

٢

الحق أن كرة القدم واحدة من الرياضات التي تترك الأدباء والكتاب في آخر الصف يرزحون تحت وطأة أوهام الفن الفاتنة بجدارة المسترخين في حرية الهامش، ولِكُرة القدم أن تدلل لاعبيها بلا وَجَل. لا يبرز لاعب مبدع كل يوم، وهذا ما تفتقده ملاعب العالم في السنوات الأخيرة. فلولا «ميسي» القادم من الأسطورة، لبقينا نستعيد ما قبل مارادونا بحسرة الفقد. فأنا مثلًا لا أرى في مارادونا سوى لاعب سيرك ومهرج أكثر منه فنان كرة قدم.



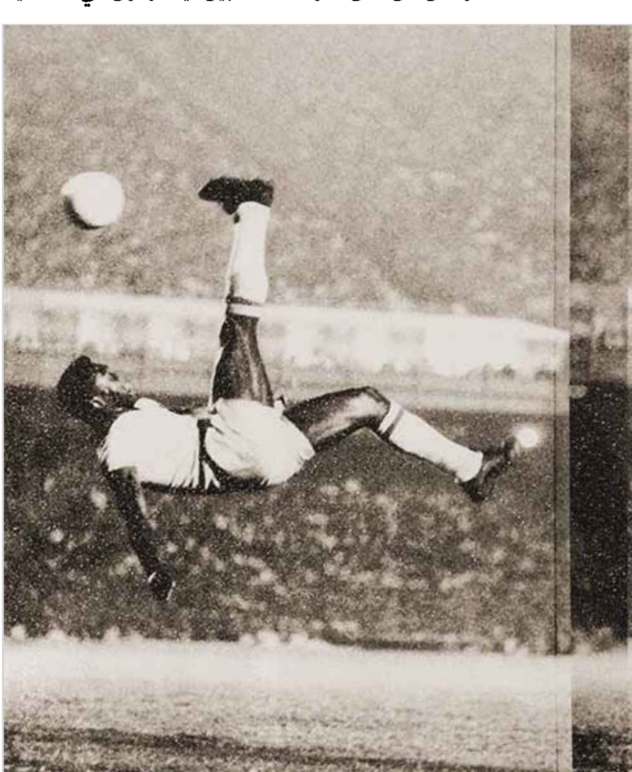
٣

لم أزل أشعر بأن مشاهدة مباريات كأس العالم أو الدوري الأوربي، متعة نادرة في هذا العالم، الذي بات يخلو من المتع الأخلاقية الحرة.

٤

حين أستعيد ذاكرتي، مستحضرًا تجربتي مع لاعبي كرة القدم، الذين تَوَلَّعْتُ بهم منذ سنواتي المبكرة، أتذكر «بوشكاش» المجري الأسطورة الذي اشتهر في دوري أوربا وهو يلعب مع ريال مدريد الإسباني، لكن الأهم بالنسبة لي في البحرين، أحببتُ لاعبي فريق المحرق أحمد بن سالمين وخليفة بن سلمان الخليفة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، ثم اللاعب علي أبو جريشة نجم فريق الإسماعيلي المصري، الهداف الشهير في السبعينيات، الذي كان بين لاعبي فريقه عندما زار البحرين. والنجم الألماني دمث الأخلاق «رومنغيه» لاعب فريق ميونخ، واللاعب البرازيلي الرشيق «سقراط» المعروف بسقراطوس. تلك هي سلسلة لاعبي كرة القدم المفضلين عندي في مختلف مراحل حياتي.

وأظن أن كل هؤلاء اللاعبين يشتركون في خاصية



كرة القدم واحدة من الرياضات التي تترك الأدباء والكتاب في آخر الصف يرزحون تحت وطأة أوهام الفن الفاتنة بجدارة المسترخين في حرية الهامش، ولكُرةِ القدم أن تدلّل لاعبيها بلا وَجَل

شهيرة واحدة، هي رشاقة الحركة التي تشدني لمهاراتهم وهي تضاهي السحر، حيث كانوا جميعًا يعبرون عن موهبة خارقة بالتعامل مع الكرة والسيطرة عليها وتحريكها. كما لو أن الكرة مربوطة في أقدامهم بخيط من المطاط. كنت أرى في ذلك ضربًا من الفن الإنساني الذي لا يتكرر من دون موهبة خاصة.

٥

أذكر أنني كنت أذهب وقتها لمشاهدة تدريبات فريق المحرق، على ملعبه الواقع شمال مدرسة الهداية شمال مدينة المحرق، لمشاهدة لاعبيّ المفضلين في أثناء التدريب، وكنت أقف خارج الملعب خلف الهدف، لكي أعيد الكرة إلى الملعب حين تخرج عن الخط.

٦

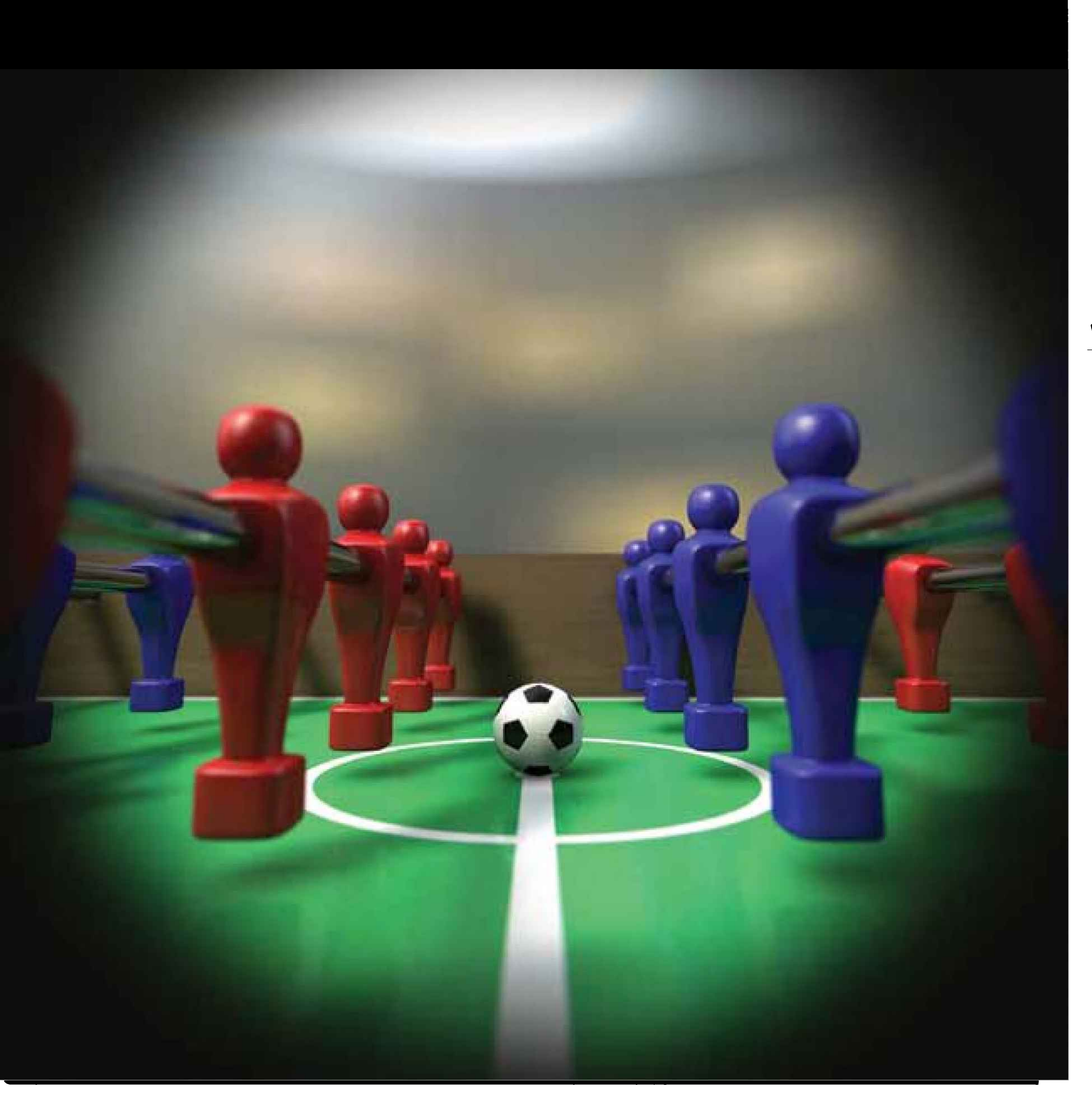
لكرة القدم سحر خاص لا يتوافر في أية لعبة أخرى، بالنسبة لي على الأقل. ففي كرة القدم، هذه اللعبة خصوصًا، ما يجعل الحياة تستحق وأنت تنتظر بدء المباراة، خصوصًا إذا أخلصت في استبطان ذلك الشعور، بالغ الغموض، منتظرًا استقرار الكرة في شباك الفريق الآخر الذي يتلقى هزيمته بصدر رحب، متشبثًا بأمل دائم في تعويض هذه الهزيمة بذلك الفوز القادم لا محالة. ذلك هو السحر الغامض الذي لا يجوز التفريط فيه.

٧

بالطبع لم أندم لحظةً على كوني كاتبًا أو شاعرًا، هذا هو الدور والخيار الذي يتيح لي الجلوس بحرية في شرفة الجمهور، والتفرج بمتعة على مباريات كرة القدم، ربما يكون ندمي أحيانًا على أنني لم أطور ولعي وعشقي لكرة القدم لكي أكون في الملعب، معهم، بشكل ما، لكن من المؤكد أنني لا أحمل ضغينة أو حسدًا لهم. إنهم رواد فضاء أظل أحلم به فحسب.

السياسة والمونديال.. حكايات «الأذرع الخفية»

موسوليني يشرف على التفاصيل ويتوعد: الفوز أو الموت



الأمر قديم قدم الزمن، فإذا أنصتَّ لما وراء صليل سيوف المتبارزين الذي يحمل شيئًا من الأنين أو صيحات احتفال نابعة من حناجر -ربما أرهقها الجوع- احتفالا بفوز أحد المقاتلين داخل الحلبة، ستكتشف همسًا لعضو بمجلس الشيوخ، أو سياسي ذي نفوذ. إذا أمعنتَ النظر في مهارة مصارع الثيران على نحو يخطف أنفاس الجمهور، أو هدف أصابه فارس ببراعة شديدة قد ترى وجه حاكم ما في الكواليس. كرة القدم، بوصفها الرياضة الأكثر شعبية في العالم، ليست استثناءً من ذلك، ففي المسارح الكبرى عندما تجتمع أقوى فرق العالم لتتبارى لتحفر أسماء لاعبيها في سجلات التاريخ، لا تقتصر المزاحمة والمنافسة على الرياضيين فحسب، إنما قد يتدخل فيها السياسيون لتحقيق مآرب في أنفسهم أو حتى زيادة شعبيتهم بين محكوميهم، وليس هناك حدث أعظم شأنًا من كأس العالم لبلوغ أمانيهم. كان الأمر جليًا لدرجة تصل إلى حد الفظاظة في النسخ الأولى من بطولة كأس العالم، حينما كان الحدث الذي ينظمه الاتحاد الدولي لكرة القدم «الفيفا» لا يزال يحبو متلمسًا طريقه في خضمّ صراعات سياسية.

هرقل يؤدي التحية الفاشية

هو ابن الإله زيوس، بحسب الميثولوجيا الإغريقية. نُسبت له مغامرات وبطولات لا تُعد ولا تُحصى، لكن أبواق دعاية نظام بينيتو موسوليني مؤسس الحركة الفاشية في إيطاليا جعلته بكل بساطة يؤدي التحية التي اشتهر بها الأخير في ملصقات دعائية للنسخة الثانية من كأس العالم، بحسب ما أفاد به موقع الاتحاد الأوربي للعبة. هل كان وضع كرة تحت إحدى قدمي هرقل سيخفف من فحوى الرسالة الفاشية التي تنضح بها هذه الملصقات، أو على الأقل يجعلها ذات صلة بالحدث الذي شارك فيه ستة عشر منتخبًا؟ الإجابة هي لا، بل كان تصرفًا يُنبئ بالكثير عن تلك النسخة التي مارس فيها نظام موسوليني ضغوطًا لتنسحب السويد من سباق استضافتها.

رغمًا عن أن الهدف الأساسي من استضافة كأس العالم كان تحقيق أكبر قدر من البروباغندا للنظام الفاشي القومي الذي أسسه موسوليني، فإن الأخير لم يمانع على الإطلاق من «الاستعانة» -إن جاز التعبير- بعناصر أجنبية لتحقيق مراده في حين غضَّ الاتحاد الدولي الطرف عن هذه المساعدة الإضافية. ما حدث تحديدًا أنه قد انضم لقائمة المنتخب الإيطالي خمسة لاعبين «أجانب» بواقع أربعة من الأرجنتين وآخر من البرازيل. كان أولهم لويس مونتي، الذي فرَّ هاربًا من النيران التي كالتها له الجماهير الأرجنتينية في سان لورنتو التي نعتته بالفاشل بعد خسارة منتخبهم أمام أوروغواي في نهائي النسخة الأولى من المونديال. وبحسب الموقع الإلكتروني لصحيفة «إنفوابي» الأرجنتينية، فإن مونتي لم يجد بُدًّا أمام التهديدات التي واجهها من الجماهير الأرجنتينية العاشقة لكرة القدم، من البحث عن ملاذٍ في فريق يوفنتوس الإيطالي، قبل أن يتجنس وينضم إلى المنتخب الأوربي. على خطاه سار البرازيلي جواراسي، والأرجنتينيون إتيلي ديماريا، الذي انضم لإنتر، وإنريكي غوايتا (روما) ورايموندو أورسي (يوفنتوس). الطريف في الأمر أن الأرجنتين يبدو أنها تعلمت الدرس وأرسلت فريقًا من دون نجوم في النسخة التالية، في حين كان فرار اللاعبين من نار الجماهير الأرجنتينية إلى جحيم موسوليني الكروي. ويبدو أن موسوليني القومي لم يجد حرجًا في إسناد مهمة الدفاع عن «شرف» الفاشية في المعترك الكروي للاعبين أجانب طالما أنهم انضموا -كغيرهم من عناصر المنتخب الإيطالي- إلى الحزب الحاكم ليؤدوا التحية الفاشية لـ«الزعيم» الذي كان يأخذ الأمر بمنتهى الجدية على أرض الملعب.

مسألة حياة أو موت

حرص الدكتاتور الإيطالي على الإشراف بنفسه على كل التفاصيل لإظهار النظام الفاشي في أبهى صورة له عبر واجهة كأس العالم الوسيلة المثالية. تعلقت المسألة الأولى بكل تأكيد بمشاركة المنتخب الإيطالي نفسه، الذي اضطر هو الآخر لخوض تصفيات التأهل، لكنه لم يكن كغيره من الفرق حيث لجأ سياسيًّا إلى طرق ملتوية. صحيح أن فريق «الأتسوري» فاز ذهابًا على اليونان بأربعة أهداف، لكن هذه المواجهة شهدت مشاركة ثلاثة من اللاعبين اللاتينيين الذين رغم تجنسهم بالإيطالية لم يكن يحق لهم المشاركة في هذه المباراة لعدم مرور المدة القانونية المنصوص عليها في قواعد «فيفا» ليس هذا فحسب، بل إن المنتخب الإيطالي لم يضطر لخوض مباراة الإياب التي كانت مقررة في اليونان بذريعة أن البلد المضيف لم يرغب في هزيمة جديدة ثقيلة على أرضه ووسط جماهيره، لكن الحقيقة أن هرقل كان يضغط بالكرة على قدمه أثناء تأدية التحية الفاشية تمامًا مثل الملصقات الدعائية. اتضحت المسألة بعد عامين، فالنظام الإيطالي استغل حاجة الاتحاد اليوناني لكرة القدم للأموال ليقدم له «هدية» عبارة عن منزل من طابقين نظير إلغاء لقاء الإياب، ليفتح باب تأهل الأتسوري للمونديال، بحسب ما جاء في كتاب «أغرب الحكايات في تاريخ المونديال» للكاتب الأرجنتيني لوثيانو بيرنيكي. لم يقتصر الهدف من استضافة البطولة على استعراض القوة وجذب أنظار

> **المنتخب الإيطالي كان عليه أن يحمل إلى العالم رسالة مفادها أن نظام موسوليني الفاشي لا يقل خطورة أو جدية عن نظيره الألماني، وليس هناك معترك أفضل من كأس العالم التي تقام في فرنسا تحت أنظار الجميع وفي ظل تصاعد التوتر على الصعيد السياسي**

العالم إلى قدرة النظام الفاشي على تنظيم أحداث كبرى أو حتى حجز مكان في النهائيات، إنما إثبات أنه نموذج يُحتذى به في كل المعتركات والطريق الأمثل لتحقيق النجاحات. هذا بالطبع ما كان يقوله عقل موسوليني. وكأي قائد «مُلهِم» يُدرك أن تحقيق مهمة بصعوبة الفوز بكأس العالم يحتاج لحافز قوي، فلم يغفل موسوليني عن أهمية هذا العنصر، لكن كانت له طريقته الخاصة؛ إذ إنه راهَن على واحدة من أقوى الغرائز في الطبيعة البشرية، إن لم تكن الأقوى وهي غريزة البقاء. ففي لقاء عقده مع عناصر المنتخب قبل أيام من انطلاق المسابقة، وجَّه لهم خطابًا لرفع المعنويات -لكن بطريقته الخاصة- جاء فيه «إما الفوز أو الصمت إلى الأبد»، هكذا حذرهم وهو يمرِّر سبابته بعرض عنقه، بحسب ما ذكره كتاب «قصص كثيرة. مونديالات أكثر» للكاتب والمؤرخ الكروي الإسباني ألفريدو ريلانيو.

القوة الغاشمة

بعدما حجز المنتخب الإيطالي مكانه في نهائيات كأس العالم، حقق صاحب الضيافة فوزًا عريضًا على نظيره الأميركي ٧-١ في الدور الإقصائي الأول، لكنه اضطر للاستعانة بـ«القوة الغاشمة» لتخطي عقبة نظيره الإسباني في ثاني الأدوار الإقصائية، ربع النهائي. والحديث عن «القوة الغاشمة» هنا لا يشير فقط إلى تدخل النظام الفاشي للتأثير في القرارات التحكيمية بما يصب في صالح المنتخب الإيطالي سواء في أثناء المباراة الأولى التي انتهت بالتعادل الإيجابي بهدف لكل فريق أو الثانية التي انتهت قطعًا لصالح صاحب الأرض، إنما للقوة المفرطة التي لجأ إليها لاعبو الأزوري تحت مسمع ومرأى من الحكم. البداية كانت في اللقاء الأول، عندما عاد المنتخب الإيطالي في النتيجة بهدف جاء من الركلة الركنية السابعة على التوالي وبعد مخالفة واضحة تعرض لها حارس مرمى المنتخب الإسباني، أسفرت في نهاية المطاف عن كسر اثنين من ضلوعه، وسط اعتراضات واسعة من جانب زملائه لكن حكم اللقاء لم يعرها انتباهًا. وفي ظل تعادل الفريقين بعد الوقتين الأصلي والإضافي، لم يجد الحكم السويسري رينيه ميرسيه بدًّا من إعادة المباراة في اليوم التالي، من دون أن تختلف الخطوط العامة لسيناريو المباراة؛ إذ استمر


المنتخب الإيطالي في كأس العالم ١٩٣٨م

الأداء «القوي» للغاية من المنتخب الإيطالي والقرارات التحكيمية المثيرة للجدل، لكن الاختلاف الجوهري تمثل في فوز المنتخب الإيطالي بهدف دون رد جاء في الدقيقة الحادية عشرة. ورغم أن الأداء التحكيمي المثير للجدل دفع السلطات المعنية في سويسرا لإيقاف ميرسيه عن التحكيم مدى الحياة لدى عودته إلى بلاده، بحسب ما ذكرته جريدة «إنفوابي» الأرجنتينية، فإنه على الأرجح شعر بالارتياح لأنه خرج من إيطاليا على قيد الحياة. على المنوال نفسه مضت مباراة إيطاليا في الدور قبل النهائي، حيث فازت على النمسا بهدف دون رد سجله اللاتيني غوايتا بعد مخالفة تعرض لها حارس المرمى تحت أنظار الحكم السويدي إيفان إكليند الذي لم يحتسب ركلة جزاء مستحقة للفريق الضيف. لم تتمكن «المحاباة» التحكيمية من منع الهدف الأول من دخول مرمى المنتخب الإيطالي في الشوط الأول من المباراة النهائية أمام تشيكوسلوفاكيا، لكن الحكم إكليند أضاع فرصة مضاعفة النتيجة بعدم احتساب ركلة جزاء صحيحة قبل تسجيل الهدف الأول. عادت الأقدام «الأرجنتينية» لتلعب دور البطولة في صفوف المنتخب الإيطالي تحت أنظار موسوليني إذ أدرك أورسي هدف التعادل لصاحب الضيافة قبل عشرين دقيقة على نهاية المباراة، ليدفع باللقاء إلى وقت إضافي صنع فيه غوايتا هدف الفوز الذي أحرزه أنجيلو سكيافيو.

حارس مرمى المنتخب المجري أنتال زابو بدا سعيدًا بالأهداف الأربعة للمنتخب الإيطالي التي هزت شباكه في المباراة النهائية: بالأهداف الأربعة التي سجلوها في شباكي، أنقذتُ حياة أحد عشر إنسانًا

مصيبة نمساوية

على عكس ما حدث في النسخة السابقة من كأس العالم، سعت جميع القوى لإقامة جدار عازل يحيط بالبطولة التي أقيمت في فرنسا عام ١٩٣٨م عن التوترات السياسية التي بلغت أشدها قبل عام من اندلاع الحرب العالمية الثانية، لكنها كانت جزءًا أصيلًا من الواقع لدرجة لا يمكن الفصل بينهما، مهما بلغت سماكة هذا الجدار. كانت ألمانيا النازية بقيادة أدولف هتلر قد قررت غزو النمسا وضمها إلى أراضيها في الثاني عشر من مارس ١٩٣٨م، أي قبل أقل من ثلاثة أشهر على انطلاق المونديال، في حدث جلل لا يمكن فصله عن فعاليات كأس العالم؛ إذ كانت الأخيرة قد ضمنت مكانًا في نهائيات كأس العالم، رغم المحاولات المضنية من جانب اللجنة المنظمة لتجميل الواقع. فقد اكتفى المنظمون بالإشارة، في بيان مقتضب، إلى أن المنتخب النمساوي «لم يمثُل» للعب البطولة من دون إبداء

الأسباب، بحسب ما ذكره كتاب «أغرب الحكايات في تاريخ المونديال» للكاتب الأرجنتيني لوثيانو بيرنيكي، وهو ما فتح الباب أمام المنتخب السويدي للتقدم إلى الدور التالي. هكذا مرة أخرى فرضت «الأذرع الخفية» نفسها على عالم الكرة ومنعتها الحديث من قريب أو بعيد عما هو مُعلن ومعروف. الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، بل إن ألمانيا ضمت إلى صفوفها سبعة من عناصر المنتخب النمساوي هم جوزيف ستروه وودولف وفيلهيلم هاهنيمان وليوبولد نويمر ويوهان بيسير وفيليبالد شماوس وستيفان سكومال، من دون أن ينبس أحد ببنت شفة. لم تكن النمسا هي المنتخب الوحيد الذي غاب عن هذه النسخة من كأس العالم بقوة السلاح، إنما ضمت القائمة أيضًا إسبانيا، التي كانت الحرب الأهلية المندلعة قبل عامين من انطلاق المونديال بين الجمهوريين والقوميين، تمزق أوصالها.

منبر سياسي

يبدو أن المنتخب الإيطالي كان عليه مجددًا أن يحمل إلى العالم رسالة مفادها أن نظام موسوليني الفاشي لا يقل خطورة أو جدية عن نظيره الألماني، وليس هناك معترك أفضل من كأس العالم التي تقام في فرنسا تحت أنظار الجميع وفي ظل تصاعد التوتر على الصعيد السياسي. ورغم أن الأحوال لم تكن «مواتية» للمنتخب الإيطالي كما كانت الحال عليه عندما أقيمت البطولة على أرضه ووسط جماهيره، فإن نظام موسوليني وفَّر ما استطاع من دعم لبعثة منتخب بلاده، بما في ذلك طائرة خاصة تقلهم بين مقارّ البطولة. وفي أجواء عدائية سواء من جانب الإيطاليين في المنفى أو الجماهير المناهضة للنظام الفاشي، تقدم الأتسوري في البطولة إلى أن وصل إلى الدور ربع النهائي، حيث كان على موعد مع ملاقاة صاحب الضيافة المنتخب الفرنسي، في لقاء حمل رسالة سياسية واضحة للعيان لا لبس في تفسيرها. اعتاد المنتخبان اللعب بالقميص الأزرق وتمسك كل منهما بزيه الأساسي ولم يجد الحكم البلجيكي لوي بيرت بدًّا من إجراء قرعة لتحديد أي منتخب سيكون عليه اللعب بالقميص الثاني، ولم يخدم الحظ المنتخب الإيطالي، الذي كان عليه المفاضلة بين الزي الأبيض الذي اعتاد اللجوء إليه في مثل هذه الحالات أو اللون الأسود. وفرصة كهذه لم تكن لتقدر بثمن بالنسبة لموسوليني؛ إذ ذكرت صحيفة «الغارديان» البريطانية أن البعثة الإيطالية استشارته هاتفيًّا، ولم يتردد في إعطاء أوامره بارتداء زي أسود بالكامل، وهو اللون المميز لميليشيات فاشية كانت تبث الرعب في النفوس. وكأن القمصان أعطت لاعبي المنتخب الإيطالي دفعة معنوية كبيرة ليقدموا أفضل ما في جَعبتهم، بحسب ما ذكرته الصحف الإيطالية في ذلك الحين، ليفوز على صاحب الأرض والضيافة بثلاثة أهداف مقابل واحد.

رسالة واضحة

بعد الفوز بهدفين لواحد في الدور نصف النهائي على المنتخب البرازيلي، الذي أخطأ بالإبقاء على اثنين من لاعبيه الأساسيين على مقاعد البدلاء ادخارًا لجهودهم للمباراة النهائية ظنًّا منه أن المنافسة على اللقب بات مسألة وقت، كان المنتخب الإيطالي على موعد مع مواجهة نظيره المجري للدفاع عن الكأس التي فاز بها قبل أربع سنوات. ومجددًا أدرك موسوليني أن المنتخب الإيطالي ربما يعوزه شيء من رفع الروح المعنوية قبل خوض لقاء بهذه الأهمية، وهذه المرة خارج الحدود وفي ظل أجواء عدائية، ليبعث برسالة موجزة لا لبس فيها إلى بعثة بلاده: الفوز أو الموت، بحسب ما ذكرته مصادر موسوعية وصحافية عدة منها جريدة «لاغازيتا ديلو سبورت» الإيطالية. ويبدو أن هذه الرسالة وجدت صدى في نفوس اللاعبين الإيطاليين؛ إذ إنهم فازوا على المجر بأربعة أهداف مقابل اثنين، لتنطلق احتفالات كبيرة بين عناصر المنتخب الفائز، ليس فقط بأنه أصبح أول فريق ينجح في الدفاع عن لقب المونديال، لكن لأنهم ضمنوا البقاء على قيد الحياة. وفي حالات استثنائية كتلك، لا يقتصر الشعور بالارتياح على المنتخب الفائز؛ إذ إن عددًا من لاعبي الفريق المجري كانوا على وشك الانضمام للاحتفالات الإيطالية بالانتصار، حتى إن حارس مرمى المنتخب المجري أنتال زابو بدا سعيدًا بالأهداف الأربعة التي هزت شباكه في المباراة النهائية. فقد صرح بعد المباراة قائلًا: «لم أشعر في حياتي بمثل هذا القدر من السعادة بعد الخسارة. بالأهداف

الأربعة التي سجلوها في شباكي، أنقذت حياة أحد عشر إنسانًا»، بحسب ما جاء في كتاب «أغرب حكايات المونديال».

لا صوت يعلو فوق صوت المعركة

بعد عام واحد من فوز إيطاليا بالمونديال للمرة الثانية على التوالي اندلعت الحرب العالمية الثانية، ليقرر الاتحاد الدولي لكرة القدم «الفيفا» إيقاف المسابقة إلى أن وضعت الحرب أوزارها في ١٩٤٥م بفوز الحلفاء، لكن كأس العالم لم تستأنف حتى عام ١٩٥٠م، في النسخة الأولى التي استضافتها البرازيل. ورغم أن الاختيار كان قد وقع على ألمانيا لتنظيم النسخة الرابعة من كأس العالم، التي كانت مقررة في ١٩٤٢م، فإن اندلاع الحرب العالمية لم يدفع «الفيفا» لتأجيل المسابقة فحسب بل لتغيير مقرها نظرًا لحجم الدمار الهائل الذي لحق بالدول الأوربية، التي لم تتمكن من الترشح لاستضافة البطولة. نالت البرازيل شرف تنظيم المونديال بالتزكية من دون إلزامها ببناء ملاعب جديدة نظرًا لأنها

من جديد يستعين نظام دكتاتوري بكأس العالم في محاولة لتزييف الواقع وتجميل صورته أمام العالم، هذه المرة في الأرجنتين تحت قيادة خورخي فيديلا، الذي وصل إلى سدة الحكم بعد انقلاب عسكري

كانت الخيار الوحيد لاستئناف المسابقة، واضطر الفيفا لتحمل نفقات سفر حامل اللقب إلى بلاد السامبا نظرًا لأن الحرب كانت قد استنزفت قدراتها. لم تتوقف تداعيات الحرب العالمية الثانية عند هذا الحد، فقد قرر الاتحاد الدولي منع ألمانيا واليابان من المشاركة في البطولة بدعوى أنهما المسؤولتان عن إشعال فتيل الصراع الذي استمر لست سنوات وأودى بحياة الملايين.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



رئيس الأرجنتين فيديلا مع باساريلا عام ١٩٧٨م

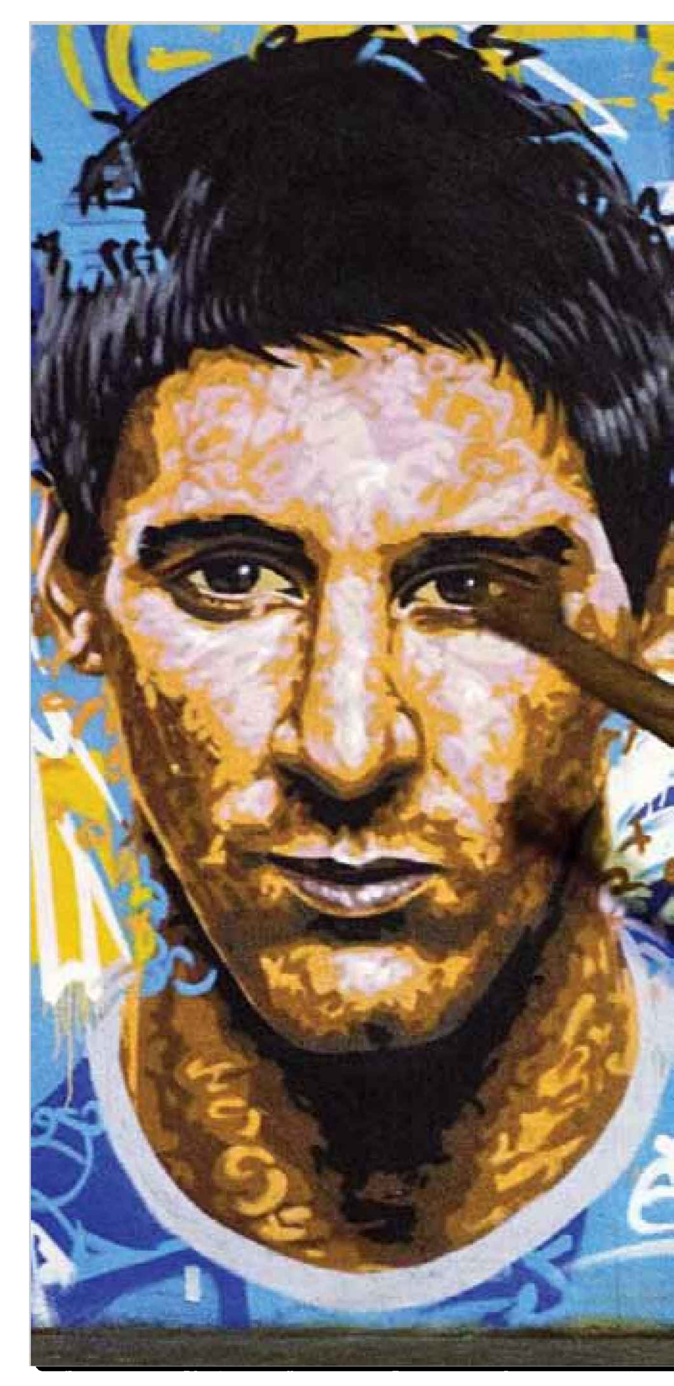
أدب كرة القدم..

نمط أدبي لاتيني يهرب من «مصيدة التسلل»



محمد الفولي ناقد رياضي ومترجم مصري

أجاب الأديب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس ذات مرة عن سؤال حول السبب وراء شعبية كرة القدم بقوله: إنه لا يوجد ما هو أكثر انتشارًا من الغباء «فحينما يتصارع أحد عشر لاعبًا مع أحد عشر لاعبًا على الركض وراء كرة، فهذا الأمر ليس به شيء من الجمال». الحقيقة أن عشرة لاعبين فقط هم من يركضون وراء الكرة من كل فريق، في حين يبقى كل حارس في مرماه. هناك أيضًا حقيقة أخرى وهي أن الأرجنتين، البلد التي ينتمي إليها بورخيس، في الوقت الحالي هي صاحبة إنتاج غزير من نوع أدبي فريد بدأ في فرض نفسه على الساحة في أميركا اللاتينية ويُعرف باسم «أدب كرة القدم» ليضرب «مصيدة التسلل» التي رغب بعض في فرضها عليه.



هناك قامات أخرى في الأدب العالمي واللاتيني تعارض رؤية بورخيس وتعاملت مع الكرة بالحسنى، بل أدخلتها في بعض مؤلفاتها مثل أديب نوبل الكولومبي غابرييل غارثيا ماركيز الذي تناول مسألة الشغف بكرة القدم في قصته «القسم»، أو الشاعر والكاتب الأوروغوياني الشهير ماريو بينديتي الذي ألَّف أكثر من قصة عن اللعبة، ليس هذا فحسب بل قصيدة «وقتك اليوم حقيقة» التي أهداها لأسطورة الأرجنتين دييغو أرماندو مارادونا. لا يتوقف الأمر عند هذا، فأحد أبرز مؤلفات الأوروغوياني إدواردو غاليانو وهو كتاب «كرة القدم بين الظل والشمس» قد خصص بالكامل للحديث عن أهم العناصر واللقطات في تاريخ اللعبة ذات الشعبية الجارفة التي ينبذها بورخيس.

الجذور

قد يصعب تحديد تاريخ أول مؤلف أدبي يصب تركيزه بالكامل على كرة القدم في هذا الجزء من العالم، وهذا هو ما يعترف به أستاذ الدراسات الإسبانية بجامعة شيفيلد ديفيد وود في كتابه: «كرة القدم والأدب في أميركا الجنوبية»، لكنه في الوقت نفسه يفضل وضع تاريخ البداية

عند أول عمل موثق اطلع عليه وهو قصيدة تعود إلى عام ١٨٩٩م. في تلك الحقبة بالطبع لم تكن شعبية كرة القدم بوصفها لعبة سكنت نفوس عشاقها بالصورة التي ستكون عليها قرب ستينيات القرن الماضي؛ لذا لا يُمكن حقًّا اعتبار تلك القصيدة بمنزلة «صافرة البداية» التي انطلق بها هذا التيار.

كانت ركلة البداية الحقيقية لهذا النمط الأدبي، مع الأديب الأوروغوياني ماريو بيندينتي في مجموعته القصصية «أهالي مونتفيديو» الصادرة عام ١٩٥٩م التي تظهر فيها قصة «مهاجم الجبهة اليسرى»، التي يمكن اعتبارها بمنزلة «الجد الأكبر» لكل ما كتب لاحقًا داخل هذا النمط الأدبي، وهي قد أطَّرت الخطوط الرئيسية التي تسير عليها أغلبية هذه المؤلفات، فهنا كرة القدم موجودة وحية بكل مفرداتها وحماسها وشغفها، لكن داخل خليط أدبي متكامل، تُستخدم فيه اللعبة في الأغلب كأداة لعرض مشكلة مجتمعية كبرى. تقدم قصة «مهاجم الجبهة اليسرى» على سبيل المثال قصة هداف يلعب في فريق بأحد الدوريات الصغرى ويعمل أيضًا بأحد المصانع التي يتحصل منها على أجر قليل. هو على وشك خوض مباراة مهمة قد تصعد بفريقه لدرجة أعلى لكن مسؤولي الفريق الخصم عرضوا عليه رشوة لإهدار كل فرص التسجيل التي تتاح له، وأيضًا تقديم فرصة عمل أفضل له. من على فراشه في المستشفى يتذكر المهاجم كل ما حدث: كيف أنه التزم بالاتفاق وأهدر كل الفرص التي أتيحت له باستثناء واحدة. حينها جاءت تلك اللحظة التي وجد فيها نفسه منفردًا بالمرمى وهز الشباك ووجد نفسه يحتفل مع باقي زملائه بالأمر. ظن حينها أن قيادات الفريق الخصم ستلتزم بكلمتها وتمنحه الوظيفة الجديدة لأنه نفذ ما طلبوه حرفيًّا طوال المباراة، وأن كرة واحدة مثل هذه كان يجب أن يسجلها حتى لا تثار الشبهات، وكان يجب أن تنتهي بمعانقة الشباك. يتوجه بعد نهاية المباراة ليقابل من عرضوا عليه الرشوة، لكن كل ما يتعرض له هو «علقة ساخنة» تدخله المستشفى حيث يرقد الآن ثم يتلقى بعدها نبأ فصله من عمله الأساسي؛ لأن الإصابات التي لحقت به ستمنعه من العمل لمدة طويلة. داخل هذا قدم بيندينتي مشكلة اجتماعية تتعلق بالظروف الاقتصادية للطبقة المهمشة التي قد تدفعها للخطأ، ومشكلة الفساد في حد ذاتها، وأيضًا الطبائع الإنسانية بما فيها من مكر أو سذاجة أو طمع، وفكرة المصير والنهايات الملتوية، لكن عبر بوابة كرة القدم وهو النهج الأساسي الذي اتبعه في الأغلب كل من تخصصوا في كتابة هذا النمط الأدبي وأكثرهم من الأرجنتين.

التطور

يلخص الكاتب الأرجنتيني خوان ساستوريان، أحد رواد أدب كرة القدم في الوقت الحالي، تطور هذا النمط الأدبي من بعد قصة «مهاجم الجبهة اليسرى» بقوله: «حتى عقد الستينيات، كانت القطاعات الأكثر ألمعية في عالم الأدب تفصل الثقافة عن كل المظاهر البعيدة من الفنون الجميلة والآداب. كانت الكرة ظاهرة تثير الازدراء وتُربَط دائمًا بانعدام العقل والتفكير عند الجموع، لكن حينما بات لثقافة الجموع أهميتها اتسع المفهوم، وبداية من السبعينيات بدأ يُنظر بصورة أخرى، وبصورة أفضل، لعدة أنشطة ومنها الكتابة عن كرة القدم. أما الجديد في الثمانينيات فكان دخول كرة القدم كأحد عناصر الإبداع الأدبي بصورة اعتيادية».

لوثيانو ويرنيكي

الحقيقة أن خوان ساستوريان محق في حديثه، فحتى ستينيات القرن الماضي لم تكن هناك أي عناوين كروية معروفة باستثناء «مهاجم الجبهة اليسرى» بيندينتي، و«انتحار في الملعب» لمواطن الأخير هوراثيو كيروغا، ثم جاءت السبعينيات وحينها صدر في عام ١٩٧١م واحد من أهم الكتب المتعلقة بهذا النمط وهو «أدب الكرة» لروبرتو خورخي سانتورو الذي استغرق عدة سنوات في إعداده؛ زار فيها مئات المكتبات، وقرأ آلاف الأعداد من المجلات والصحف؛ ليجمع أغلبية النصوص الأدبية التي كتبت بالإسبانية ولها علاقة بالكرة في كتاب واحد، ولم يكتفِ بهذا فقط، بل ضم أيضًا أشهر هتافات المشجعين في الملاعب الأرجنتينية بعد أن نقَّبَ عن أصولها وفسَّرَها. وفي بداية الثمانينيات، تحديدًا عام ١٩٨٠م بدأت أسماء أخرى تظهر في مجال أدب كرة القدم بالأرجنتين مثل: أوسبالدو سوريانو، وروبرتو فونتاناروسا، حيث كانت قصصهم المتعلقة بكرة القدم تُنشر في المجلات، أو داخل مجموعات قصصية لا تتعلق كلها بعالَم الساحرة المستديرة، حتى جاءت التسعينيات وبلغت شعبية اللعبة أوجها؛ بسبب توافر كل العوامل التكنولوجية التي تساعد على ذلك من بث وتصوير، وزادت قدرتها كظاهرة عابرة للحدود. هكذا تجرأت دور النشر على إصدار مجموعات قصصية كروية كاملة مثل: «حكايات السنوات السعيدة» و«حراس وموهومون وهدافون» الصادرتين في عامي ١٩٩٣م و١٩٩٨م من تأليف سوريانو، و«كرة قدم نقية» الصادرة عام ٢٠٠٠م من تأليف فونتاناروسا الذي وصل إلى مستويات مذهلة من الكتابة في هذا المجال.



إدواردو ساتشيري

روبرتو فونتاناروسا

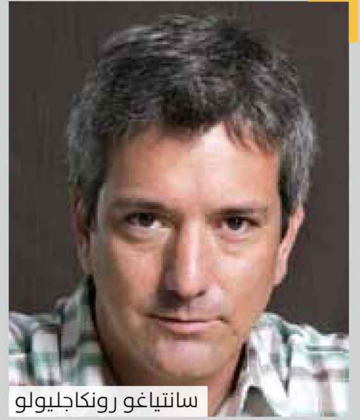
لما باتت جذور كرة القدم بهذا التغلغل داخل الهوية الأرجنتينية وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من نمط الحياة اليومية، كان لا بد أن يأتي اليوم الذي تجد لنفسها مكانًا في عالم الأدب، وعلى الرغم من محاولات الرفض والنبذ، فإن الأرجنتين وأميركا اللاتينية تعدّان بمنزلة المهد الدائم للتيارات والأنماط والتجارب الأدبية الجديدة

ويعد فونتاناروسا، الذي توفي في عام ٢٠٠٧م، بجانب مواطنه إدواردو ساتشيري، أهم من كتبا في هذا النمط الأدبي في السنوات الأخيرة، وبخاصة ساتشيري الذي بخلاف كونه روائيًّا استثنائيًّا توج بجائزة (ألفاغوارا) الأدبية العريقة عن روايته «ليلة المحطة» في عام ٢٠١٦م، وحولت روايته الأخرى «سؤال العيون» إلى فلم أرجنتيني فاز بجائزة الأوسكار لأفضل فلم غير ناطق بالإنجليزية بعنوان: «سر العيون»، فقد صدرت له في المدة بين عامي ٢٠٠٠م و٢٠٠٧م ست مجموعات قصصية تنتمي لنمط الأدب الكروي، وبات أحد أهم الأسماء الناطقة بصوته.

ورقميًّا يمكن مشاهدة التطور الذي طرأ على طرح العناوين الأدبية المرتبطة بكرة القدم في الأرجنتين، فوفقًا لإحصائية نشرتها وكالتها المحلية للترقيم الدولي في عام ٢٠٠٧م، فإن عدد كتب الأدب الكروي التي نُشرت في البلد اللاتيني عام ١٩٩٦م كان ٢١ كتابًا فقط، لكنه قفز عام ٢٠٠٦م إلى ٥٩ كتابًا.

وتعد القصة القصيرة أكثر الأشكال الأدبية التي يستخدمها كُتاب الأدب الكروي أو أولئك المؤلفون الذين يرغبون في استخدام الكرة كمدخل نحو قضايا أخرى، لكن هذا لا يعني أنه ليس لها وجود في الشعر، أو في

فن الرواية الأكثر شعبية بين القُراء حاليًّا، هكذا اعتمد الكاتب البيروفي سانتياغو رونكاجليولو، الفائزة بجائزة (ألفاغوارا) عام ٢٠٠٦م عن روايته «إبريل الأحمر»، على جعل الكرة عصبًا رئيسيًّا في عملية سرد روايته «العقوبة القصوى» التي صدرت عام ٢٠١٤م. تبدأ هذه الرواية التي تحبس الأنفاس بمقتل شخص كان يجب عليه أن يسلم «طردًا» في شوارع العاصمة ليما الخالية في أثناء أول مباراة لمنتخب بيرو في كأس العالم عام ١٩٧٨م بالأرجنتين وسعي صديقه الموظف «المثالي» بوزارة العدل والكاره لكرة القدم لكشف الحقيقة وملابسات كل ما حدث. يعنون رونكاجليولو كل واحد من فصول الرواية باسم واحدة من مباريات منتخب بيرو في البطولة، وعبر الأحداث التي تجري بكل الفصول في وجود كرة القدم كخلفية مثالية يكشف نقائص وعيوب المجتمع البيروني في تلك الحقبة، ويتناول حقبة الحكم العسكري للبلد اللاتيني وعلاقته بالدكتاتورية القائمة في الأرجنتين وكل الجرائم التي كانت ترتكب في تلك الحقبة وكيفية تغطيتها. هناك أيضًا أعمال روائية كروية أخرى جديرة بالذكر مثل: «مريض كرة


سانتياغو رونكاجليولو

أوسبالدو سوريانو

القدم» للصحافي والكاتب الأرجنتيني دانييل فريسكو، الذي يُعرف الكرة كـ«واحدة من الغراميات التي لا تنتهي أبدًا»، و«مشجع البارابرافا» لفرناندو غونزاليس، وهي رواية تتناول خبايا عالم مشجعي الـ«بارابرافا»، وهي روابط تشجيع أرجنتينية تنتمي لفئة «الألتراس» التي ارتبط اسمها دائمًا بأحداث العنف في المدرجات، وتشكِّل وحدها مجتمعًا له خصائصه المتفردة داخل المجتمع الأرجنتيني ذاته. الأمثلة كثيرة داخل هذا الإطار وربما لن تنتهي، لكن ما يؤكد حقًّا مدى التطور الذي وصل له هذا التيار هو أن المدة من العاشر إلى السابع عشر من أكتوبر ٢٠١٧م شهدت انعقاد النسخة الثانية من مهرجان الكتب الرياضية في الأرجنتين الذي سيطرت عليه كتب الأدب الكروي في أشكالها الروائية والقصصية، لكن كان هناك حضور لأنماط كتابية أخرى تتعلق باللعبة، مثل السِّيَر الذاتية لعدد من نجوم منتخب «راقصي التانغو» على مر العصور مثل: مارادونا، وسرخيو أغويرو، وكارلوس تيفيز، وليونيل ميسي، وخابيير ماسكيرانو، وأيضًا أعمال أخرى تؤرّخ لنوادر ومفارقات تاريخية في عالم الساحرة المستديرة مثل: «قصص غير تقليدية في تاريخ بطولات لكأس العالم»، للكاتب الأرجنتيني لوثيانو ويرنيكي.

لماذا الأرجنتين؟

ربما يعد هذا هو السؤال الأهم: لماذا باتت الأرجنتين رائدة في مجال كتابة الأدب الكروي وصاحبة أغزر إنتاج؟ تنقسم الإجابة إلى شقين: أولهما تاريخي ويتعلق بكيفية وصول اللعبة إلى أراضيها الذي كان على يد الجالية الإنجليزية الصغيرة التي أقامت هناك لأسباب اقتصادية بحتة، ولأن إنجلترا هي مهد كرة القدم فقد نقلوها معهم إلى أراضي الأرجنتين، وفي عام ١٨٩٠م بدءوا في تأسيس أندية صغيرة لهم، لم تتمكن القطاعات المهمشة من الأرجنتينيين من دخولها، وهكذا بدأت تتأسس أندية أخرى تخصهم لتبدأ المنافسات بينهما، وتتعلق اللعبة بالهوية الوطنية.

وربما هذا هو العنصر الذي يفسر امتداد أندية كرة القدم وروابطها بطول الأرجنتين وعرضها، فلا يتعلق الأمر هناك بالفِرَق الكبرى فقط، بل هناك دِربيات حتى بين فرق القرى والأحياء الصغيرة، وهو ما تجسده على سبيل المثال قصة «أطول ركلة جزاء في العالم» لأوسبالدو سوريانو. اكتسب تعلق اللعبة بالهوية الوطنية أبعادًا أكبر؛ بسبب

> **المدة** من العاشر إلى السابع عشر من أكتوبر ٢٠١٧م شهدت انعقاد النسخة الثانية من مهرجان الكتب الرياضية في الأرجنتين الذي سيطرت عليه كتب الأدب الكروي في أشكالها الروائية والقصصية





مشكلة جزر (فوكلاند) كما تعرف بالإنجليزية أو «لاس مالفيناس» كما تعرف بالإسبانية بين بريطانيا والأرجنتين. ووصل هذا الأمر إلى أوجه بعد هدف مارادونا الشهير بيده في مرمى الإنجليز بمونديال عام ١٩٨٦م الذي توجت به الأرجنتين، وهو الأمر الذي خلده سوريانو أيضًا بقصته «نعم لمارادونا.. لا لغالتييري». تحولت كرة القدم منذ دخولها للأراضي الأرجنتينية على يد الإنجليز لعامل يشكل هوية أبناء هذا البلد لهذه الأسباب السياسية، وما ساعد أكثر على تثبيتها بأوتاد غير قابلة للكسر هو وجود جينات كروية استثنائية لدى أبناء البلد اللاتيني الذي أنجب لاعبين مثل مارادونا وبايتيستوتا وميسي وأغويرو، وهو ما جعل اللعبة تغرس جذورها أكثر في أعماق الهوية الأرجنتينية.

ولما باتت جذور كرة القدم بهذا التغلغل داخل الهوية الأرجنتينية، وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من نمط الحياة اليومية، كان لا بد أن يأتي اليوم الذي تجد لنفسها مكانًا في عالم الأدب في ظل التسلسل الطبيعي لسير الأمور. وعلى الرغم من محاولات الرفض والنبذ الأولى التي سبق ذكرها، فإن الأرجنتين وأمريكا اللاتينية بشكل عام تعدّان بمنزلة المهد الدائم للتيارات والأنماط والتجارب الأدبية الجديدة، وهكذا تَمكَّن الأدب الكروي شيئًا فشيئًا من ضرب «مصيدة التسلل» وتسجيل أهداف متتالية في عالمي الكتابة والنشر.

أحد عشر خيالا

حسونة المصباحي كاتب تونسي

في بادية القيروان حيث ولدتُ ونشأت، لعبت كرة القدم بقدمين حافيتين مثل كل أبناء قريتي... وغالبًا ما تكون عطلة الصيف هي الأفضل لممارسة هذه اللعبة المثيرة والجميلة، وتنظيم مباريات بين أبناء جنوب قريتنا وشمالها. وتزداد هذه المباريات سخونة وحماسًا حين يحضرها رجال القرية الكبار لتشجيع الفريقين المتنافسين... وعندما انتقلتُ إلى العاصمة لمواصلة دراستي، حضرت مرة واحدة مباراة بين فريق النجم الساحلي، وفريق النادي الإفريقي، ثم قاطعت حضور المباريات نهائيًا. وقد يعود ذلك إلى أني لا أتحمل ما يتخللها من عنف وصخب وكلام بذيء... ومنذ ذلك الوقت لم أعد أهتم بمباريات كرة القدم إلا عندما تترشح تونس لكأس إفريقيا، أو كأس العالم... كما أني كنت وما زلت حريصًا على متابعة مباريات كأس أوربا وكأس العالم بشغف كبير...

كنت في السابعة عشرة من عمري لما اكتشفت ألبير كامو من خلال رائعته «الغريب». ومن فرط إعجابي بتلك الرواية الصغيرة المكثفة، شرعت في البحث والتدقيق في سيرة صاحبها لأكتشف أنه كان مغرمًا بكُرة القدم. بل إنه مارَس هذه اللعبة باقتدار ضمن فريق جامعي. وكان حارس مرمى. وكان يخفي ممارسته لهذه اللعبة عن جدته العجوز التي كانت تعامله بقسوة، وتضربه حين يعود بحذاء مثقوب، أو ملطخ بالغبار والطين. ومع فريقه خاض كامو العديد من المباريات الساخنة. وأشدها سخونة تلك التي كانت تجرى بين فريقه وفريق وهران الذي ينتمي إليه إيمانويل روبليس. وسيكون هذا الأخير هو أيضًا كاتبًا مرموقًا فيما بعد.


ألبير كامو

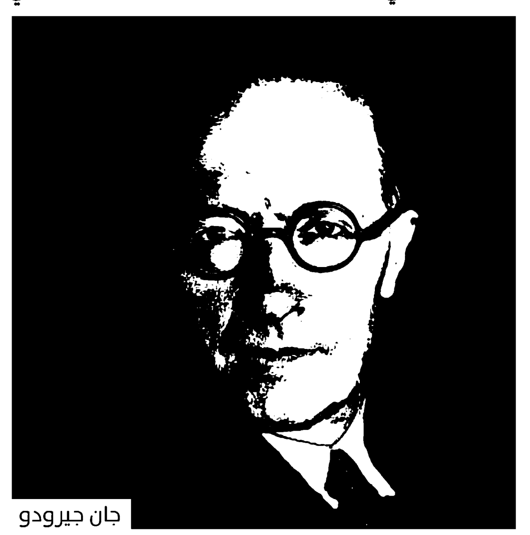
معركة ضارية

وكان يحضر تلك المباريات جمهور غفير لتشجيع الفريقين. وبحسب روبليس، كان أبناء وهران يخوضون المباراة كأنهم يخوضون معركة ضارية؛ لأن فوزهم على فريق عاصمة البلاد يزيدهم فخرًا واعتزازًا بأنفسهم، ويضمن لهم العودة إلى مدينتهم متوّجين بالنصر والمجد. ولم ينقطع ألبير كامو عن ممارسة لعبته المفضلة إلا بعد أن علم أنه مصاب بداء السل. وكان آنذاك في السابعة عشرة من عمره. مع ذلك ظل مفتونًا بها، بل إنه اكتشف من خلالها مبادئ أخلاقية وفلسفية عميقة. وقد كتب في ذلك يقول: «لقد تعلمت أن الكرة لا تأتي أبدًا من الناحية التي ننتظر أن تأتي منها. وهذا ما أسعفني كثيرًا في حياتي، خصوصًا في المدن الكبيرة حيث الناس غالبًا ما يكونون غير مستقيمين».

كما تعلم كامو من كرة القدم الإقدام على المغامرة، وعلى مواجهة خصومه والمنافسين له بمعنويات مرتفعة، وبإصرار على كسب النصر. بل إنه يرى أن كل ما تعلمه من مبادئ أخلاقية، ومن الشعور بالمسؤولية يعود أساسًا إلى كرة القدم.

وبعد إحرازه جائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٧م، اشترى ألبير كامو بيتًا في قرية بجنوب فرنسا. ووفاء للعبته المفضلة، كرة القدم، كان يعجبه أحيانًا أن يحضر المباراة التي تنتظم بين فتيان القرية. بل إنه أهدى أولئك الفتيان أزياء رياضية.

وقد فتنت كرة القدم كاتبين فرنسيين آخرين. فقد كتب الناقد والكاتب المسرحي جان جيرودو يقول: «الفريق يمنح الكرة إحدى عشرة حيلة، وأحد عشر خيالًا». ويرى أندريه مروّا أن مباراة جيدة لكرة القدم هي انعكاس للذكاء وهو في حالة حركة. بل قد يكون الذكاء مجسدًا من خلالها. وفي الثمانينيات من القرن الماضي، فتنت بأعمال الكاتب النمساوي بيتر هاندكه بعد أن قرأت روايته القصيرة المبهرة «الشقاء العادي» التي يروي فيها انتحار أمه. وبإعجاب قرأت رواية «قلق حارس المرمى لحظة ضربة الجزاء». بطل هذه الرواية القصيرة هي أيضًا يدعى جوزيف بلوخ. وهو حارس مرمى يطرد من فريقه بسبب هفوة ارتكبها. ومع بائعة تذاكر في إحدى دور السينما، يقضي ليلته، محاولًا التخلص من الهواجس التي


جان جيرودو

كانت تعذبه. وفي الصباح يقوم بخنق بائعة التذاكر. ويبدو جوزيف بلوخ شبيهًا بمارسو بطل «الغريب» لألبير كامو. ومثله هو يقترف جريمة عبثية مدفوعًا برغبته في الخلاص من أزمته النفسية الحادة.

متعة تشبه كتابة قصيدة

وكان الشاعر الروسي إيفتشنكو مفتونًا بكرة القدم هو أيضًا. وكان يقول بأن المتعة التي يحصل عليها من خلال هذه اللعبة لا تختلف عن تلك التي يشعر بها وهو يكتب القصائد.

> **كان إيفتشنكو يرى أن الفرق الوحيد بين لاعب كرة القدم والشاعر هو أن الأول يحقق النجاح حالما تدخل الكرة الشباك. أما الثاني فإنه يتحتم عليه أن ينتظر طويلا لكي يحصل على الشهرة**

وفي سنوات مراهقته كان يفرط في اللعب مع أبناء الحي في الفضاءات الفارغة، ويعود إلى البيت بحذاء ممزق، وبركبة أو قدم داميتين. وكان إيفتشنكو يرى أن الفرق الوحيد بين لاعب كرة القدم والشاعر هو أن الأول يحقق النجاح حالما تدخل الكرة الشباك. أما الثاني فإنه يتحتم عليه أن ينتظر طويلًا لكي يحصل على الشهرة.

وفي روايته «الورقة الصفراء»، كتب البريطاني نايك هومباي، مشجع فريق «الأرسنال»، يقول بأن حبه لكرة القدم يضاهي حبه للنساء. ولم يكن الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش يخفي حبه لكرة القدم. وبمتعة كان يتابع المباريات الكبيرة خصوصًا تلك التي تحصل بين الفرق المرشحة لكأس العالم. وخلال حصار بيروت في صيف عام ١٩٨٢م، حرص محمود درويش على متابعة مباريات كأس العالم. وبينما كانت المدافع والطائرات تقصف المدينة على مدار النهار والليل، كان هو منشغلًا بالبحث عن بطارية تضمن له متابعة المباريات عند انقطاع الكهرباء. ولم يكن محمود درويش يخفي إعجابه الشديد ببعض نجوم كرة القدم مثل الإيطالي باولو روسي، والأرجنتيني دييغو مارادونا، والبرازيلي بيلي...

ويرى كتاب آخرون أن مباريات كأس العالم تعكس عوامل اجتماعية وثقافية لشعب من الشعوب. لذلك يسمي محبو كرة القدم لاعبي الفريق الهولندي «الأبقار الهولندية»، ولاعبي الفريق الإسباني «الثيران الإسبانية». ويتسنى لمحبي كرة القدم اكتشاف بلد بلا أي وزن سياسي أو اقتصادي أو ثقافي ما من خلال فريقه المشارك في مباريات كأس العالم. وهذا ما حدث مع الكاميرون، ومع دول إفريقية أخرى.

ولكرة القدم أبعاد سياسية أيضًا. لذلك يحرص الملوك والرؤساء على حضور المباريات التي تخوضها فرقهم الوطنية. وبعضهم يتحمس إلى درجة فقدان السيطرة على أنفسهم فينتفضون واقفين عند تسجيل هدف، وقد يرقصون ويغنون... ورغم أنه فقد حفيدته فإن زعيم جنوب إفريقيا نيلسون مانديلا حرص على متابعة كل مباريات كأس العالم التي دارت في بلاده عام ٢٠١٠م.

نداء عميق قادم من البدائية الأولى



عبدالكريم الجويطي روائي مغربي

عرفت الطريق إلى الملعب البلدي، في الوقت نفسه الذي عرفت فيه الطريق إلى الكتاب القرآني وتصارعت بداخلي، وبلا هوادة، الأبجدية والكرة. نسير جماعة، نعبر السوق الأسبوعي، ونصعد عقبة المقبرة، ثم نخترق القصبة لنجد أنفسنا في الملعب حيث يتدرب فريق المدينة الرجاء الملالي ويجري مقابلاته. نصعد عقبة، ونجتاز أزقة ضيقة، ونمشي في الزحام، ونصل متعرقين لنتابع مشدوهين السحر الملغز للكرة بين أرجل أبطال صبانا. يعتصرنا الجوع، ونأكل الحشائش النابتة في أطراف السياج المحيط بالملعب.. ونرى الشمس تتدحرج نحو المغيب، والطريق طويل، ولا نغادر الملعب حتى ينتهي المران.

ومع صيحات الديكة نصحو ونذهب لملعب قريب من الحي ونقلد بشكل حرفي ما رأيناه بالأسس حتى أسماءنا ننساها ونتخذ لنا أسماء اللاعبين. هناك نبني يومًا يومًا انتمائي للمدينة التي كان الفريق روحها وموحّدها وفخرها الأوحد. وهناك كرهت الجدران المنيعة العالية المحاطة بالحراس منذ أن كنت أطوف حولها في المقابلات الرسمية كذئب جائع يبحث عن ثلمة في خم دجاج. لم أكن، من حياء وكبرياء، أقدر على أن أقف في الطريق المؤدي للملعب وأتسول الكبار الذين في أيديهم بطاقة لإدخالي معهم. أقنع بالوقوف اليائس المعذب بعيدًا من الباب منتظرًا فتحه في الشوط الثاني. وما إن صرت قادرًا على تدبر مبلغ الدخول حتى أبحث عن إبرة وخيط وأضع المبلغ في جيب داخلي لسترتي وأخيط عليه حتى يحين موعد المقابلة.

في تلك الأيام وأنا أسمع هتاف الجمهور الداخل واهتزاز الملعب أحصي بداخلي عدد الإصابات التي سجلها فريقنا، وكم أحس بخذلان فتاك حين أدخل الملعب وأعرف أن الصياح والاهتزاز كان في الغالب بفعل فرص ضائعة، وأن النتيجة أبعد بكثير من أوهام طفل تنتصب أمامه جدران هائلة. كم قال ذلك الطفل في نفسه: ليتني أعمى، وهو يرى سلسلة العميان تتقدم نحو الباب، يشد كل واحد فيها يد من يتقدمه، وحين يصلون يفسح لهم الحراس باب الدخول من دون بطائق. يا له من امتياز عظيم تهون أمامه الآفة! وأنا في الملعب كان مشهد العميان الذين يجلسون دومًا في نفس المكان يذهلني ويبلبلني. لماذا هم هنا؟ وكيف يحضرون مقابلة لا يرونها؟ لم أكن أعرف آنذاك قيمة فرح الإحساس بالانتماء للجماعة والمشاركة في انفعالات الحشد وترف الشعور بأنك جزء من سيل هادر حتى صرت

وأنا في الملعب كان مشهد العميان الذين يجلسون دومًا في المكان نفسه يذهلني ويبلبلني. لماذا هم هنا؟ وكيف يحضرون مقابلة لا يرونها؟ لم أكن أعرف آنذاك قيمة فرح الإحساس بالانتماء للجماعة والمشاركة في انفعالات الحشد وترف الشعور بأنك جزء من سيل هادر

أرى من يحركون الألتراس في عماهم الاختياري بمدرجات الملعب يديرون ظهورهم طيلة المقابلة للملعب واللاعبين. همهم الوحيد هو تنسيق شعارات الجمهور وضبط حركاته وتحريكه كلما خبا كجمر.

روح المدرجات وملح الهتاف

كان للفريق نجومه وللجمهور نجومه أيضًا الذين لا قيمة للجمهور من دونهم، إنهم من يتحكمون في درجة الحماس، يلهبونه متى شاؤوا. إنهم روح المدرجات وملح الهتاف والصياح وفرجة إضافية للمقابلة. وكم تكون المقابلات، ومهما يكن الخصم، باردة ومملة حين يغيبون: صامبا بثيابه المزركشة وطبله وأغنيته الأبدية «يا وطني...» و«ويلي يا ويلي جابها فالفيلي (الشبكة)»، ومعيطو الثمل دومًا الذي ينتظر الجمهور بوقار وصمت وقوفه في بداية المقابلة بمهابة قرصان ليعطي بإشارة حازمة من يده بدء الهجوم يقول بفرنسية راقية: هيا أيها الخُضر (لون الرجاء الملالي) هاجموا الحُمرَ « Allez les verts Attaquez les rouges »، وبزيكر

بنديره وأغنيته عن الفواكه، والمعلم بتعليقاته الساخرة التي تضحك الجمهور. في كل ركن من الملعب هناك من ينتظره الناس فالفرجة لا تكتمل إلا به.

لم نكن نقنع بأن نرى نجوم صبانا بل كنا نريد أيضًا أن تكون لدينا صورهم؛ لذا كنا نقلب مزابل المدينة تقليبًا بحثًا عن أطراف الصحف علّنا نجد فيها صورًا للفريق أو لأحد اللاعبين، تهون الرائحة والعفر بل النزول للجحيم نفسه من أجل ذلك، أو نستميت في تدبر بعض النقود لشراء علب صغيرة فيها صور لاعبي البطولة، أربع في كل علبة وأنت وحظك، عمومًا كان الأمر يتطلب شقاءً سيزيفيًّا في تدبر المبلغ الصغير في كل مرة وفي استدرار رحمة حظ.... أدين للكرة بتحرير خيالي وبقدرتي على الحلم، كنت وأنا أمام الجدران المنيعة للملعب أبني ما لا أراه، وأرتق ما انفصل. أدين لها بقدرتي على التحمل منذ أن كنا نمشي للدواوير المجاورة لنلعب مقابلات، نمشي على أرجلنا عشرة كيلومترات أو يزيد ونلعب مقابلة ونعود مشيًا، يوم كامل من الشقاء والجوع والعرق. أدين لها بنظرة للحياة مفتوحة على اللامتوقع، لا أحد بإمكانه مسبقًا أن يحدد مآل مقابلة، الكرة لا تبارك إلا الجهد والعرق، وداخل الملعب بإمكان الضعيف أن يبهذل القوي والماكر أن يتلاعب بالغبي، والسريع أن يفضح البطيء. هناك عدالة رفيعة في الكرة ومشاعية لم تصل لها أرقى التنظيمات الاجتماعية التي طورتها البشرية، فالأرض ملعب مشاع، وأطراف الغابات، والصحاري، المنبسطات الصغيرة في الجبال، وسطوح العمارات، وفي الأزقة وداخل الأسواق، وبإمكان الكل ارتجال ملعب بحجرين للمرمى أو عمودين ولف خرق وجعلها كرة أو استعمال ما اتفق والاستسلام لسحر اللعب. والكرة غير متطلبة؛ إنها لا تشترط شيئًا حتى الأجساد الضئيلة والأرجل المعوجة، حتى الأقزام بإمكانهم أن يكونوا نجومًا وأن يبهروا العالم.



توقظ الغرائز البدائية

الكرة نداء عميق للجميع قادم من الجماعات البدائية الأولى التي كانت تنصب شبكة في الغابة وتقود عن طريق الإحاشة الطريدة نحوها، كل عناصر المشهد البدائي تستعيدها اللعبة، فالفكرة هي الطريدة التي يدفعها كل فريق نحو شبكة الآخر، وكلما علقت بها عُدّ ذلك هدفًا والصخب المرافق لدفع الطريدة يؤمنه في الملعب الجمهور. تخاطب الكرة الغرائز البدائية داخل كل واحد منا وما الحماس الكوني الذي تخلقه من حولها إلا دليل على أنها أكثر من لعب وأكثر من فرجة، إنها الحياة وقد تكثفت في حيز مكاني وزماني معين. الحياة بما فيها من أمل وخيبات ومصادفات حظ واستعصاء.

بدأت حارس مرمى وبسبب نملة هجرت المرمى وصرت مدافعًا. ذاع صيت ارتماءاتي في حيّنا وبرعت في صدّ ضربات الجزاء؛ لأنني ربيت بداخلي قدرة على توقع اتجاهات الكرة. كل هذه الميزات جعلت فريق كبار حيّنا يلجأ لي لحراسة المرمى في مقابلة يجرونها مع فريق حيّ مجاور، وكان الرهان على قدر من المال. أبليت البلاء الحسن طيلة المقابلة، وقبيل نهايتها بالتعادل السلبي اندفع فريقنا نحو الهجوم وحاصر الخصم في منطقته ولأن الخطر بعيد ومن مللي تابعت مكابدات نملة وهي تنقل حبة قمح ونسيت المقابلة حتى سمعت صياحًا وكرة تمرّ بطيئة بالقرب مني. هربت نحو الدار مجللًا بالعار واللعنات ومن يومها تركت حراسة المرمى وصرت مدافعًا كبر شيئًا فشيئًا حتى عُرض عليه، بعد دوري أحياء تألق فيه وفاز فريق الحي بالكأس بأن يلتحق بفريق المدينة الرجاء الملالي. لم أنم ليلتها من الفرح ومن الإحساس بالمرارة، فالأحلام تتحقق حين نتغير وتتغير الظروف من حولنا فتأتي في غير أوانها. كنت قد نجحت في سلك الباكالوريا وعليّ الالتحاق بكلية الآداب في مراكش وكان من المستحيل التوفيق بين الدراسة والكرة. لقد منحتني الحياة فرصة العمر في اللعب لفريق المدينة في الزمن الخطأ، كأنها أرادت تعذيبي فقط.. لم ألعب للفريق لكنني بعد عودتي للمدينة واشتغالي أستاذًا ثم مندوبًا ومديرًا جهويًّا لوزارة الثقافة دخلت دواليب تسيير الفريق وصرت رئيسه في البطولة الاحترافية. ولم يهجرني قط ذلك الطفل الصغير الذي كان يقف أمام الأسوار العالية للملعب حالمًا ومتخيلًا ما يجري من ورائها.

كان من المستحيل التوفيق بين الدراسة والكرة. لقد منحتني الحياة فرصة العمر في اللعب لفريق المدينة في الزمن الخطأ، كأنها أرادت تعذيبي فقط.. لم ألعب للفريق لكنني بعد عودتي للمدينة واشتغالي أستاذًا ثم مندوبًا ومديرًا جهويًّا لوزارة الثقافة دخلت دواليب تسيير الفريق وصرت رئيسه في البطولة الاحترافية

تلبس الفريق روح المدينة، يضعف حين تضعف، ويتقوى حين تكون في أيد أمينة، ويمكن قراءة تاريخ المدينة من خلال تاريخ الفريق. حاول مغامرون تأسيس فرق تنافس الرجاء الملالي بالمدينة لكنها تموت بعد سنوات قليلة، فهي تريد منافسة شجرة ضربت عميقًا في الأرض ومدت أغصانها في حاضر ومستقبل المدينة.



أن تكون ألتراس يعني أن يكون وجودك الاجتماعي مُنشَقًّا

مجموعات ذات نزعة عنفية تحكمها قيم وأخلاق.. تعادي رجال الأمن وتستأسد دفاعًا عن فريقها ولاعبيه



منير سعيداني باحث تونسي

يمكن القول: إن ظهور مجموعات محبي فرق كرة القدم التي تلقب بالألتراس في البلاد العربية يعود إلى عشرين سنة. ربما سمح لنا ذلك، وبالنظر إلى ديمومتها وترسخها وانتشارها واتخاذها صبغة مؤسسية أكثر فأكثر، وتنامي تأثيرها في الكثير من مناحي الحياة العامة، بالقول: إنها ظاهرة اجتماعية. وعلى الرغم من اتصافها بكل تلك السمات فإن تناولها من منظور العلوم الإنسانية والاجتماعية ظل باهتًا عدا بعض الأطاريح الجامعية في مستويي الدكتوراه والماجستير في بعض الجامعات العربية أو من قبل بعض الطلبة العرب الباحثين في جامعات غير عربية في كندا أو الولايات المتحدة الأميركية أو أوربا. ومن المؤكد أن ما يلي لن يفي بتجاوز كل مظاهر الجهل بالظاهرة، بل هي محاولة في تدقيق المعطيات ما أمكن تهدف رئيسيًّا إلى وضع لوحة وصفية تحليلية أقرب ما أمكن إلى التناول السوسيولوجي.

التسمية الأكثر انتشارًا إعلاميًّا هي الألتراس بنطقها الإنجليزي (وهي غالبة في مصر والشرق العربي) أو الأولترا بنطقها الفرنسي (وهي غالبة في المغرب العربي). أول هذه المجموعات كانت برازيلية والتسمية الأصلية هي تورسيدا (برتغالية) وتعني مجموعة محبي فريق كرة قدم. اللفظة مشتقة من الفعل تورسير وتعني التمسك بـ، وكذلك أن يكون المرء أو الشيء جذرًا لشيء ما. لكن الفعل البرتغالي يعني كذلك أن تتخذ شكلًا ملتويًا والمقصود أن الأحباء الذين يمثلون جذور الفريق يكونون على المدرجات في وضع يتحركون مع فريقهم، أثناء المقابلة، فيساعدون على هزيمة الخصم. المجموعات البرازيلية الأولى سميت، في الجمع، تورسيداس أورغانيزاداس، وتعود أولاها إلى سنة ١٩٣٩م وكانت مؤقتة الوجود منوطة بعهدتها مهام محددة ثم، وعلى امتداد السنوات الأربعين من القرن العشرين، تحوّلت إلى بنى تنظيمية دائمة قُنّنت بوصفها منظمات غير ربحية. بالتوازي مع ذلك كان انتشارها وتكتلها التنظيمي من خلال جمع شتات المجموعات الصغيرة في بنى مهيكلة ضخمة فتحت لها فروعًا في غير مدن نشأتها الأصلية. وكانت كأس العالم الرابعة لكرة القدم التي أقيمت بالبرازيل سنة ١٩٥٠م مناسبة الظهور الدولي فالعالمي لمجموعات التورسيدا. على أثر تنظيم تلك الكأس انتقل التأثير مباشرة إلى أوربا مع تكوين تورسيدا سبليت الكرواتية بتاريخ ٢٨-١٠-١٩٥٠م التي كانت أوّل مجموعة محبي فريق كرة قدم أوربية.

هذه المجموعات نفسها تحمل في بلدان أميركا الجنوبية إسبانية اللسان تسمية بارا برافا. وتعود بدايات ظهورها إلى سنوات ١٩٢٠م حيث لقبت إعلاميًّا بلفظة «بارا» التي تفيد معنى قريبًا من معنى العصابة، وعلى الأخص في الأرجنتين والأوروغواي، وإن كانت الكلمة الإسبانية تعني مجموعة من الأشخاص يلتقون دوريًّا للقيام بأنشطة مشتركة من دون غايات إجرامية بالضرورة. كانت



المجموعات الأولى تسمى بارا غوما (١٩٢٧م) أي «مجموعات المطاط»؛ لأنها كانت تستخدم الأنابيب المطاطية لعجلات الدراجات تملؤها رملًا وتشدّ أواخرها لتهجم بها على أحبّاء الفريق الخصم. لاحقًا، وعلى امتداد ثلاثينيات القرن العشرين وأربعينياته، وبينما كان مسؤولو فرق كرة القدم ينظّمون أكثر فأكثر تمويل مجموعات الأحباء هذه صاروا يلحّون عليها في أن تكون حاضرة، على الأخص، في المقابلات التي كانت تجري خارج مدنهم الأصلية، فصارت هجومات أعضاء مجموعات البرافا على أحباء الفِرَق الخصوم الضيفة تتحول إلى استفزازات حادة للاعبيها، بل إلى اعتداءات عنيفة عليهم على أرضيات الملاعب وخارجها. نظرًا لذلك كان على أعضاء هذه المجموعات أن يظهروا أنهم برافا أي هائجون (مستأسدون) وعلى الأخص عند التنقل إلى مدن الفرق الخصمة دفاعًا عن الفريق وعن لاعبيه.

كان ذلك اقترابًا وئيدًا ولكنه أكيد نحو اكتساب هذه المجموعات سمات المجموعات المنظمة النازعة نحو ممارسة العنف وعلى الأخص خلال السنوات الخمسين من القرن العشرين، في الأرجنتين مثلًا، بعد توالي «تورّط» قوات الأمن إما في التغاضي عن إصابات محبّي الفرق الضيفة أو حتى الهجوم عليها إذا ما اشتبكت مع محبي الفرق المُضِيفة، وهو ما تسبب في سقوط أول ضحية وهو شاب في التاسعة عشرة من عمره من محبي فريق ريفر بلايت ذي الأصول الضاحوية الشعبية للعاصمة بيونس آيروس، سنة ١٩٥٨م. لمثل هذه الأحداث أهمية تأسيسية لهوية مجموعات محبي فرق كرة القدم؛ لأنها تقدم لها مادة تبني بها سرديات متكاملة ومتزايدة التشعب أساسها المظلومية ومعاداة قوات الأمن والاستبسال في الدفاع عن الفريق وعدم التردّد في القيام بـ«الواجب». أول مجموعات المحبين العنيفة أرجنتينية، وتكونت خلال سنوات ١٩٥٠م، وموقع ظهورها الثاني، بعد ذلك بمدة وجيزة، كان هو المكسيك وفيها سميت بارا بورراس (الهراوة) ثم انتشرت في الأوروغواي

> **مجموعات تستلهم صفات ورموزًا ثورية مثل الفدائيين والمخادعين والمحاربين والمظفرين والوندال والجحيم.. وبها إشارة إلى «الألوية الحمراء» الإيطالية وإلى الثائر المكسيكي زاباتا**

وبوليفيا والبيرو. وفي السنوات الستّين من القرن العشرين ظهرت مجموعات شبيهة في أوربا وكانت في تسميتها الإيطالية تيفو ومنها يشتق الفعل تيفاري الذي يعني التشجيع المتحمس. وفي الإسبانية المستخدمة في إسبانيا أفراد هذه المجموعات هم الهينتشاس أو السوسيوس وهم في إنجلترا الألتراس...

الوصول إلى الأقطار العربية

فيما تصح عليه السمات الثلاثة، كان وصول هذا التقليد الشبابي إلى أقطار العرب في بدايته ليبيًّا في تجربة قصيرة مستنسخة عن إيطاليا لم تتجاوز الأسابيع القليلة، ثم تونسيًّا ثم مصريًّا ومغربيًّا وجزائريًّا ثم بعد ذلك صار سودانيًّا أيضًا... كل الأسماء التي تتسمى بها هذه المجموعات عند العرب بها كلمات من قبيل الفدائيين والمخادعين (= المتهربين من الخدمة العسكرية) والمحاربين والمظفرين والوندال والجحيم وفي بعضها الآخر إشارة إلى «الألوية الحمراء» الإيطالية وفي أخرى إلى قائد جيش التحرير القومي الثوري المسلح من ولاية تشياباس جنوب المكسيك إيميليانو زاباتا وهو أحد قادة الثورة المكسيكية لسنة ١٩١٠م... ليست هذه التسميات اعتباطية لأن مجموعات الألتراس تعريفًا عنيفة. ولكنه ليس عنفًا مجانيًّا لأنه موجه بالأساس إلى فئتين محددتين هما قوات الأمن من جهة وأعضاء مجموعات المحبين الأخرى حتى مجموعات محبي نفس الفريق.

ضمن هذه المجموعات العربية، ثمة مجموعات قريبة من الهيئات المديرة للفرق وأخرى بعيدة منها، وأخرى ترى أن مهمتها الأساسية هي خوض المعارك العنيفة مع قوات الأمن. وثمة بطبيعة الحال خطوط انقسام تتوازى وتتقاطع مع الانتماءات الطبقية والفئوية للأفراد المكونين لهذه المجموعات. المجموعات الأقرب إلى أنموذج الألتراس تتكون على أيدي مجموعة محدودة العدد، ثم تبدأ في الانتشار من فوق إلى تحت على امتداد كل البلاد. تنتظم هذه المجموعات في هيكلة هرمية لها بنى متراتبة منها التسييري، في الأعلى، ومنها التنفيذي، في مستوى أدنى منه، ثم تنزل إلى مستويات أدنى فأدنى أي أقرب فأقرب إلى جمهور المحبين الواسع في مجريات حياتهم اليومية. يكون على رأس الهيكلة الهرمية مجموعة من المؤطرين ذوي النفوذ البالغ في بقية الأعضاء على الرغم من التحافهم بما يشبه السرّية من حيث المسؤوليات والمواقع. وهم يحرصون على عدم الظهور الإعلامي وإن ظهروا يكونون ملثمين فلا تظهر من ملامحهم إلا العيون؛ لأنهم أصلًا ضد ما يعدُّونه لعبة رواج إعلامي بوصفها جزءًا من التلاعب التجاري الدّعائي بالكرة التي من المفروض أن تكون للجماهير. كل



واحد من القادة ذوي النفوذ يسمى كابو (التسمية إيطالية وتعني الزعيم). في المستوى الثاني نجد الليدر (القائد) الذي يقود مجموعة من الأحباء لا تقلّ عن عدد معين (خمسين في تونس) يمكن حسب كثافة وجودهم أن يتوزعوا على منطقة شاسعة تجمع مدنًا وقرى وتجمّعات سكنية كما يمكن أن يكونوا متجمعين في حي سكني أو حتى في قسم من حي سكني في العواصم والمدن كثيفة السكان.

كل منطقة يوجد بها الأحباء المنتظمون تسمّى قطاعًا، ولأفرادها علامات انتساب مُحدّدة هي اقتناء منتوجات المجموعة المميزة وهي على الأغلب صدار وطوق رقبة (neckware) ويمكن أن تضاف إليها قبّعة يمكن إذا ما أسدلت على الوجه أن تتحول إلى قناع للوجه لا يُظهر منه إلا العينين. عند تكوين المجموعة في القطاع يعمد الأعضاء إلى وضع ما يمكن عدّه إعلانات وجود على جدران مبانٍ تُتَخَيّر بحسب كثافة حركة الناس حولها أو حذوها حتى تكون مقروءة بشكل واسع. إعلان الوجود عبارة عن كتابة جدارية بالأحرف اللاتينية تسمى غرافيتي عادة ما تختصر في الأحرف الأولى لاسم المجموعة تضاف إليها لفظة «منطقة» وتاريخ نشأة المجموعة. وكلما كان التاريخ المثبت في التسمية قديمًا عائدًا إلى عدد معتبر من السنوات كان ذلك أرفع قيمة. ويمكن أن تكون من ضمن الغرافيتي جمل تعبر عن قوّة الانتماء أو عن تصور عام للحياة ولقيمة كرة القدم وللفريق المحبوب فيها. في الغرافيتي الذي تنجزه المجموعة إحالات على معاني عيش حب الفريق كما لو كان هو الحياة كاملة وفيه أيضًا إحالات على الموقع الذي تحتله المجموعة في أقسام المدارج في الملعب بحيث تكون في أسمائها عبارات مثل «شمالية» و«جنوبية» و«استدارة» (curva)... يعد الغرافيتي إعلانًا للوجود لأنّه في الآن ذاته علامة وضع يد على مجال محدّد واقتدار على ممارسة النفوذ عليها. فكلمة «منطقة» لها معنى شبه عسكري وشبه حربي، ولكن الصبغة النزاعية لوجود هذه المجموعات أوضح بكثير في الممارسة؛ لأن السيطرة على منطقة معينة والإعلان عن طريق الغرافيتي يثير في الكثير من الأحيان حس الخصومة لدى المجموعات المنافسة. ولذلك من المتواتر أن نجد الغرافيتي المكتوب الذي يدل على أن المنطقة هي منطقة مجموعة معينة مشطوبًا بقاطع ومقطوع وفوقه أو إلى حذوه، وبأحرف أبرز وأكثر وضوحًا، غرافيتي آخر يعلن هوية من انتزع المنطقة من قادتها القدامى. وفي العُرف النزاعي بين المجموعات تعد تلك إهانة بالغة ومسًّا من المجموعة التي افتكت منها المنطقة، ومن عنفوانها الهوياتي. وكثيرًا ما نجد إلى جانب الغرافيتي المختصرات الإنجليزية ACAB أو ما يقابلها من أرقام الترتيب الألفبائي لهذه الحروف (من اليسار إلى اليمين، ١٣١٢) وترجمتها «كل الأمنيين لقطاء» فضلًا عن شعارات أخرى من قبيل «الكرة للجماهير». إن العيش في الحي أو في المنطقة يحيل على العيش في الملعب والعكس بالعكس وفي القلب منهما يكون الفريق، والعيشان مترادفان لأنهما يؤكدان على أن حياة المحب هي بالضبط حبه لفريقه وما يسمّيه عشقه أو غرامه كما يقال في تونس. بهذه الممارسات تتحول المدينة إلى فضاء لصراعات السيطرة والنفوذ بين المجموعات التي تتخذ لها مواقع هي أشبه بمَضَارِب رهوط أو عشائر أو قسمات قبلية، بتخومها المحددة بمثل هذه العلامات.

مواجهات دامية

لتاريخ مجموعات محبّي فرق كرة القدم، حتى إن لم يتجاوز بعض سنوات، ثقل كبير وعلى الأخص في علاقة بمواقع مُحدّدة كانت فيها مواجهات عنيفة بينها وبين مجموعات محبي الفرق المنافسة أو مفارز قوات الأمن. بقدر شدة المواجهة ودمويتها تكون حدة وقع الواقعة في ذاكرة المجموعة وعلى الأخص. هي بمنزلة الموقعة الحربية ولذلك تسجل مواقعها ومواقيتها ووقائعها التفصيلية وأسماء أبطالها ضمن ذاكرة المجموعة. ثم تصير المواقع جزءًا من تاريخ المجموعة الذي به تعتز وتتنافح المجموعات الأخرى

انتماء خارق للانتماءات السياسية والفكرية

بهذا يمكن التأكيد أن الانتساب إلى الألتراس خارق للانتماءات السياسية والفكرية والقيمية الأخرى. وبالفعل تؤكد كل المعطيات التي عرضنا أن الانتماء إلى مجموعات الألتراس ليس مجرد انتساب إلى مجموعة مُحبّي فريق رياضي ما. إنه إعلان هوياتي شبابي لمن هم في الأغلب ما بين الخامسة عشرة والثلاثين من العمر على أقصى تقدير، من سكان المدن الكبيرة أو المتوسطة ومن المنتمين إلى الطبقات الفقيرة والمتوسطة. وهو إعلان بالانتماء إلى إطار احتضان اجتماعي من خارج سياقات العمل الحزبي سواء أكان تقليديًّا أم حديثًا، ومن خارج سياقات العمل الجمعياتي والمدني ومن خارج سياقات العمل الخيري بل من خارج سياقات الحركات الاجتماعية الاحتجاجية المطلبية التي تتكاثر مظاهر تناميها على مر السنين الأخيرة في الكثير من الأقطار العربية. تتمثل الممارسات الأكثر أثرًا فيما يأتيه أفراد الألتراس في الأحياء السكنية وفي ساحات المدن وفي الملاعب وعلى امتداد الطرقات الواصلة بين مدن فرق كرة القدم في إعلان وجود اجتماعي منشق. هي إعلان عن ذلك الوجود المنشق الذي يسعى إلى تعيين مجال ممارسة اجتماعية تصر على أنه خارج مناطق سيطرة القوى المتنفذة في المجتمع من سياسة، رسمية على الأخص، ومال وإدارة بيروقراطية للفرق الرياضية واستغلال دعائي وإعلامي للرياضات الجماهيرية. وكثيرًا ما يتجسد ذلك الإصرار في رفض الدعوات إلى تقنين وجود هذه المجموعات والعمل على تعليبها في منظمات وجمعيات «معترف بها» تكون تابعة للأندية ولإداراتها وهي محاولات تكررت في تونس مثلًا على امتداد سنوات طويلة قبل الثورة. ولذلك تعيش هذه المجموعات أوقاتًا يمكن أن يكون بعضها أوقات قمع (في تونس تستعمل مجموعات الألتراس الكلمة الفرنسية «ريبريسيون») وهي تشعر بها كأنها أوقات محنة تستدعي الوقوف بشجاعة في وجهها. بهذا المعنى يتحول الفريق الرياضي إلى إطار انتماء اجتماعي يملأ فراغات الانتماءات الاجتماعية التقليدية المبنية على علاقات الجيرة ورفقة الدراسة وزمالة العمل والاشتراك في القناعة السياسية والتماثل في الإيمان الديني والتقارب في الاعتقاد المعياري والتساند في الالتزام القيمي...

إن في رسم هذه المجموعات إعلانات وجودها عن طريق الغرافيتي جنبًا إلى جنب مع إعلان العداء للخصوم الأمنيين بخاصة، عَمْدًا واعيًا إلى إعادة تقسيم فضاءات العيش الاجتماعي الحضرية والمدينية من خلال إعادة تسميتها بالإحالة إلى مجموعة المحبين ومن ثمّ إلى الفريق وتَعْمِيدها بعلامات السيطرة ورسم حدود النفوذ فيها. وفي ذلك كسر مُبَيّت للتوزيع الجغرافي- الموقعي لمجالات الحياة الاجتماعية وهدم لتراتبيتها وعمل مقصود على إفساد تنظيمها الاجتماعي وتنضيدها الهرمي على الصيغة التي وضعتها عليها السلطات الحضرية العمومية وسطرتها السلطات الحكومية عامة. إن وجود هذه المجموعات من خلال الإعلان عنه بالغرافيتي وبالاستعراض الشارعي وفي الملعب وعلى حواشيه إعادة بناء للجغرافيا الاجتماعية والثقافية الحضرية، واقتطاع



عبر تحويلها إلى مادة أناشيد توضع لها ألحان مميزة. وفي الأناشيد التي تردّد على المدرجات تتراصف الكلمات العدوانية والعنيفة والحربية ليندفع الحماس إلى درجات عليا من الحفز، وتتردد فيها الألفاظ التي تخرق قواعد التعبير اللغوي المقبول على أنه سويّ اجتماعيًّا. وتخرج تلك الكلمات النابية

لمحيط عيش منشق يسعى إلى أن يكون بعيدًا من منال القوات الأمنية ويمتد إلى محيط ممارسة للعشق الكروي، أي إلى الملعب الذي يجري «تحريره» من القبضات المعادية مدة تسعين دقيقة. بذلك تكون الدقائق التسعون التي تستغرقها مقابلة كرة القدم زمنًا اجتماعيًّا استثنائيًّا مقتطعًا من الزمن الميقاتي المنساب تمارس فيها علامات الانتساب المُنْشَقّ وتعاش فيها وقائع الانتشاء الاحتجاجي. وبذلك أيضًا يكون الملعب ومواقع سيطرة المجموعات في الأحياء وجدران المدينة وأعمدة جسور الطرقات فيها فضاءً تعبيريًّا اعتراضيًّا مقتطعًا من الفضاء الحضري المتصل تمارس فيها علامات الاحتجاج الغاضب وتعاش فيها وقائع كسر النمطية الحضرية المفروضة حكوميًّا.

وكلما زادت مظاهر تقطع الصلة الاجتماعية سوف تكون هناك حاجة لإعادة ملء فراغاتها من خلال مجموعات الألتراس التي ستواصل في الكثير من البلدان العربية رفضها بوعي وتصميم أن تخضع للتقنين وأن تذعن للترتيبات الأمنية والتنظيمية التي يراد من ورائها جعل الملاعب الرياضية مجالاً للتشجيع المنضبط والهادئ ومُعلّب الحماس. ليس وجود الألتراس بوصفه نمطًا في عيش حبّ كرة القدم وفي الإقامة الحيّة في العالم المعاصر ذا ارتباط باندفاعات الموالاة ونقصانها حسب نتائج الفريق وصعوده ونزوله في سُلم الترتيب. ولذلك فإن تسمية هذه المجموعات من خلال وصف أفرادها بأنهم محبو فرق كرة القدم الأكثر حماسة و«تعصبا» لا يثير إشكالاً بالنسبة إليهم. صحيح أن انتشار التسمية يعود إلى تواترها إعلاميًّا ولكنها في الوقت نفسه ذات رسوخ اجتماعي بما أنها تدلّ على صفة يتبناها المحبون ذواتهم ويقبلون بها ويمتدحون بها أنفسهم لأنهم بالضبط يتخذون من عشقهم لفرقهم علامة على ممارسة واعية للانشقاق الاحتجاجي عن نواميس المجتمع الذي يريد من خلال سلبهم لعبتهم قتل عشقهم وحرمانهم من عيْشه.

لشعار المجموعة أهمية حياتية؛ إذ يُحرَص على نشره على مرأى من الجميع، كما يجري الحرص البالغ على ألا تقلب وضعيته، وإلا كان مصير المجموعة حلّ نفسها

في معنى أهما عنيفة المعنى الجنسي عادة من أفواه التلاميذ والطلبة والموظفين والعاطلين والعمال الموسميين والتجار حتى الأطباء والصيادلة والمدرسين... من دون استثناء في نوع من الغمرة الجماعية الفوارة الخارقة لمظاهر السلوك المعتاد ونواميسه؛ لأنها تحدث في خضم جَمْهَرَة تحشُدها حالة جَيَشَانٍ فيّاض. ومع ذلك قد تعمد هذه المجموعات إلى خوص معارك طاحنة مع قوات الأمن لأسباب قيمية مناقضة لخرق قواعد السلوك الاجتماعي المقبول على أنه سويّ، ومن ذلك أن مجموعة هاجمت تلك القوات لأنها منعت بالقوة قسمًا آخر من الجمهور من الصلاة الجماعية على أرضية ملاصقة للمدارج في ملعب تونسي.

وتماشيًا مع انتشار استخدام التكنولوجيات الحديثة تعج شبكة اليوتيوب على الأخص ولكن كذلك شبكة الفايسبوك بشرائط مصورة لهذه الأناشيد مغناة ومسجلة بإتقان ربما بلغ إتقان تسجيل الأغاني مستوى الاحتراف، وهي أناشيد تروج على أقراص، وتحمّل على أجهزة أم بي ٣، ويحفظها الشباب عن ظهر قلب. هي أناشيد تتكون في الغالب من كلمات عربية (باللهجة الدارجة للبلد المعني) وكلمات أخرى إنجليزية وإيطالية وإسبانية وبالخصوص في بلدان المغرب الكبير، وهو ما يعطيها بعدًا أكثر فأكثر عولمة. في الأناشيد يشبّه الفريق بالأرض وبالوطن وبالعائلة وبالأم بكامل أوصاف الرقة والحنان واستحقاق التبجيل والوفاء والتضحية، فيما ترقى بعض التعابير إلى ما يشبه الغزل. وخلال كل ذلك تروي الأناشيد تاريخَ الفريق وتاريخ المجموعة والأحداث التي طبعت ذاكرتها في سياق من الافتخار وإعلاء الشأن وامتداح خصال المجموعة وانتصاراتها في كل «مَوْقِعَة» خاضتها. ويمثل الغرافيتي من جهة والأناشيد من جهة ثانية جزءًا مما صار يعرف بفنون الألتراس وهي فنون شبابية حضرية شارعية في أغلب طرائق أدائها، تُبتدع وتروّج وتنتشر في علاقة بالألتراس حصرًا وفي التصاق بأنشطتها.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



لحظات وتواريخ فارقة في لعبة كرة القدم



من مباراة الأورغواي والأرجنتين في نهائي كأس العالم سنة ١٩٣٠م

سعد زيد السبيعي كاتب سعودي متخصص في الرياضة العالمية

ذات يوم قال الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا: «ما وراء خط التماس، لا يوجد شيء».

لم يكن دريدا يعني أن كرة القدم تفوق ما يجري خارج الملعب، ولكن ربما كل ما يحدث خارج الملعب، كالسياسة والاقتصاد أو حتى الفن والثقافة، ينعكس تلقائيًا. ملعب كرة القدم، هو صورة مصغرة للحياة نفسها، منذ العقد الأخير من القرن العشرين، وبضع سنوات في الألفية الجديدة، تزايد استهلاك كرة القدم بشكل كبير تقريبًا في جميع أنحاء العالم. في طليعتها إمبراطورية الدوري الإنجليزي الممتاز، التي بمساعدة الكابل والتلفزيون والأقمار الاصطناعية فيما بعد، تنتشر مخالبها في جميع أنحاء إفريقيا وآسيا. سرعان ما تبعت الفرق الإسبانية والألمانية والإيطالية، نظيرتها الإنجليزية.

في كتاب «الديمقراطيون الجدد والعودة إلى السلطة» للمفكر Al From، الذي قدم له الرئيس الأمريكي الأسبق بيل كلينتون، ذكر أن العلامة التجارية العالمية للسياسة التقدمية لعصر المعلومات، هي نوادي كرة القدم الأوربية، التي جرى تشغيلها بالفعل مثل الشركات؛ إذ تطورت إلى شيء يشبه التكتلات المتعددة الجنسيات. أصبحت كرة القدم، أو بالأحرى، «تجربة كرة القدم»، سلعة تباع عالميًا على نطاق غير مسبوق، بعد حكم بوسمان في عام ١٩٩٥م (عندما قضت إحدى محاكم الاتحاد الأوربي في لكسمبورغ عام ١٩٩٥م بعدم مشروعية تقاضي الأندية مبالغ مالية مقابل انتقال أحد لاعبيها بعد انقضاء مدة تعاقده معها، إضافة إلى إلغاء فكرة عدّ اللاعبين المنتمين لدول الاتحاد الأوربي أجانب عند انتقالهم لأي نادٍ آخر داخل القارة)، اتبعت كرة القدم تركيز الطريق الثالث (مصطلح ابتكره المفكر أنطوني غيدنز، وهو المرشد الأيديولوجي لرئيس الوزراء البريطاني توني بلير)؛ إذ ركزت على الاستثمار في رأس المال بدلًا من إعادة التوزيع، وهو ما أدى إلى رفع عدد الأندية إلى «عمالقة»، ودفع الآخرين إلى مسار الهبوط. فمثلًا وكلاء اللاعبين المشاهير مثل: الإيطالي مينو رايولا، والبرتغالي خورخي مينديز، من خلالهما باتت كرة القدم كنظيرتها في جماعة الضغط في واشنطن.

لجعل كرة القدم «مستهلكة» وبشكل موحد للناس عبر القارات، كان يجب تعقيم هذه الرياضة، وجعلها خالية من أي معنى يحول دون مشاهدتها للعبة نفسها. كان على الملعب أن يظهر كأنه «محايد» ومحمي من أي عنصر خارجي قد يعطي اللعبة معنى يتجاوز الأحداث على أرض الملعب. لذلك لدينا قوانين تمنع الرسائل السياسية أو الأيديولوجية من الظهور داخل الملاعب، ورغم هذا المنع وفرض الغرامات حينًا، ستستمر الشعارات والرسائل السياسية تقفز من وقت إلى آخر في الملاعب الكروية. والأمثلة تطول في هذا السياق.

كرة القدم والهوية

نشرت عولمة كرة القدم القلق من عدم الانتماء، مع توسع قوافل الأندية الأوربية الكبرى عالميًا، ومن المفارقات، أن الأندية مدعومة بشكل متزايد بوصفها «هوية» متجذرة في المكان والتاريخ والثقافة. وهو ما يطرح السؤال عما إذا كان المشجعون من إفريقيا وآسيا البعيدة يصبحون منتسبين لهذا النادي الأوربي أو ذاك، قد أخلوا بهويتهم، وأصبحوا تابعين لهوية الآخر؟ على الرغم من أن هذه الحقيقة غالبًا ما تُتجاهَل، فإن الرياضة والسياسة متشابكتان بشكل معقد. وكثيرًا ما تظهر السياسة نفسها من خلال الرياضة، وكثيرًا ما تستخدم الرياضة كدعاية سياسية. وهذا ممكن بسبب الطرق التي تصبح بها الهويات الوطنية والمحلية مرتبطة بالفِرَق الرياضية.

مباراة الموت: غالبًا ما ترى الحركات السياسية والثقافية نفسها متكلسة في الرياضة. كرة القدم هي اللعبة التي يمكن أن تبرز أفضل ما في الناس، والأسوأ في الناس. غالبًا ما يكون من السهل رؤية جانب واحد فقط

من العملة، يشير بعض الناس إلى قصص كرة القدم المرتفعة وحدها في حين يشعر آخرون فقط باللحظات التي كانت كرة القدم فيها قوة للمرض والشر. تشكل حقبة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، حقبة تكوينية لكرة القدم بوصفها لعبة دولية، فكان عام ١٩٣٠م هو عام انطلاقة بطولة كأس العالم لكرة القدم باستضافة من دولة أورغواي، وتمكنت الدولة المستضيفة تحقيق أول كؤوس العالم بعد فوزها المستحق على غريمتها الأرجنتين، كانت هذه الحقبة تعاني واحدة من الاضطرابات السياسية والثقافية واسعة الانتشار. حتما كانت هذه العقود الثلاثة تستضيف كثيرًا من الحالات التي تجاوزت فيها كرة القدم كرياضة، واتخذت صلاتها السياسية والثقافية على نطاق واسع. تمتد القصص من الشرير المنتصر، قبل الفاشيين وفريقهم الوطني لكرة القدم في نهائيات كأس العالم بإيطاليا ١٩٣٤م، والألعاب الأولمبية الصيفية في برلين عام ١٩٣٦م، وكأس العالم لكرة القدم بفرنسا عام ١٩٣٨م، إلى الانتصارات الصاعدة للخير على الشر، مع حالات «جيسي أونز»، وانتصاره على هتلر، وهناك أيضًا قصص الشجاعة، ومباراة الموت التي وضعت سجناء معسكرات الاعتقال، ضد آسرهم النازي، كان هناك حتى ما يسمى «مباراة القرن». طوال هذه القصص، كانت كرة القدم أكثر من مجرد لعبة.

الدبلوماسية والرياضة

يبدو أن أحد الأمور التي تعمل بشكل جيد عندما تكون الدبلوماسية الدولية والفطرة السليمة، هو التهديد بسحب دولة مارقة من مجتمع الرياضة. في جنوب إفريقيا، وضع شعار «لا توجد رياضة عادية في مجتمع غير طبيعي»، القناعة بأنه طالما استبعد النظام غالبية شعبية من المشاركة في المجتمع كأنداد، فإنه ينبغي استبعاده من المشاركة في المنافسات الرياضية الدولية على قدم المساواة، بالنسبة للأفارقة البيض



الجنوبيين (والمدافعين عنهم)، كانت العزلة الرياضية حبة مرارة ابتُلِعت. إن ردود الحكومة الإسرائيلية والجمعيات الرياضية على التهديدات الأخيرة بطرد الوجود الإسرائيلي من الاتحاد الأوربي لكرة القدم، والاتحاد الدولي لكرة القدم «فيفا»، مفيدة بشكل خاص، فالمواطنون الإسرائيليون لديهم مشاعر قوية تجاه الرياضة، وهي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالهوية الوطنية، والآثار الرمزية للجزاءات الرياضية أكثر وضوحًا من العقوبات الاقتصادية!

النازية والرياضة

كانت الفكرة الأساسية في فلسفة هتلر النازية، هي تفوُّق العرق الآري، وسيطرته على جميع المنافسات الرياضية، وقد ترجم ذلك في الرياضة عمومًا، وكرة القدم خصوصًا خلال دورة الألعاب الأولمبية الصيفية عام ١٩٣٦م. وكان هتلر ينزعج مع كل نجاح يتحقق من خلال رياضي غير آري، وتجلى ذلك الانزعاج بدرجة لا تصدق مع العَدّاء الأسطوري الأميركي الأسمر جيسي أونز، وحينذاك قال هتلر: «الناس الذين جاءت أسلافهم من الغابات البدائية، كانت أجسامهم أقوى من تلك الخاصة بالبيض المتحضرين، وبالتالي يجب استبعادهم من الألعاب المستقبلية...»!

وترجمت هذه الفلسفة النازية في كرة القدم، فقد دعم هتلر الاتحاد الألماني لكرة القدم بحماس منقطع النظير، فاخترقت معتقداته بسهولة هذه الرياضة، وبالفعل في عام ١٩٣٣م عندما وصل هتلر إلى السلطة، استُبعِد جميع اللاعبين اليهود، وأصحاب النوادي، والرعاة. كان عُشْر سكان ألمانيا آنذاك من اليهود قبل الحرب العالمية، أي (٤٠,٠٠٠) مندمجين في الأندية الألمانية، وبحلول عام ١٩٤٥م بقي فقط بضعة آلاف من اليهود في كل ألمانيا. من خلال تطهير النظام من اليهود، فأصبح الاتحاد الألماني لكرة القدم ذراعًا أخرى تنتشر بتأثير هتلر. إضافة إلى ذلك، لم تكن كرة القدم طريقة لإظهار الدعم للنازية فحسب، بل كانت أيضًا بمنزلة إستراتيجية لهتلر لنشر سياساته.

توجد قوانين تمنع الرسائل السياسية أو الأيديولوجية من الظهور داخل الملاعب، ورغم هذا المنع وفرض الغرامات حينًا، ستستمر الشعارات والرسائل السياسية تقفز من وقت إلى آخر في الملاعب الكروية

الكرة والمخدرات

في نهائيات كأس العالم في الولايات المتحدة عام ١٩٩٤م، خسر منتخب كولومبيا من البلد المضيف بـ(١/٢)، وسجَّل هدف الخروج على المنتخب الكولومبي مدافعه أندريس إسكوبار، وهو ما أدى إلى إقصاء هذا البلد اللاتيني من المونديال، وعند عودته إلى المنزل قادمًا من نادٍ ليليّ، أُطلِق النار عليه وأُردِيَ قتيلًا..! ويعتقد على نطاق واسع أن عملية القتل، هي عقاب للهدف الخاص به في مرماه، على الرغم من أنه ربما يكون مرتبطًا بخسائر فادحة تتعلق بالمقامرة من جانب تجار المخدرات الذين يراهنون على الفريق الكولومبي في المناسبات الكبرى.

الكرة والإرهاب

انفجرت أولى الهجمات الثلاث في باريس في نوفمبر ٢٠١٥م التي انتهت بعدد من القتلى بلغ ١٣٠، خارج إستاد «دو فرانس»، حيث كان منتخب فرنسا يقابل نظيره المنتخب الألماني (حامل لقب كأس العالم)، في مباراة ودية دولية. ومن حسن الحظ أن الحراسة المشددة التي أقامها الإستاد حالت دون وقوع حصيلة أكبر لو تمكن الانتحاري من الدخول إلى المدرجات. وقد تحولت حدائق «آريس» وقاعات المجتمع


زيكو لاعبًا ووزيرًا للرياضة

التي تلعب فيها كرة القدم إلى ساحات تجنيد غنية للمتطرفين. التقى المسلحون الذين يقفون وراء هجمات حدثت على مقر صحيفة «شارلي إبدو» في باريس في يناير عام ٢٠١٥م، ونظموا أنفسهم حول مكان لتدريب كرة القدم الخماسية، ومن يتابع التفاصيل في خلفيات الإرهابيين يكتشف أن كرة القدم لعبت أيضًا دورًا كبيرًا في حياة عدد من الأسماء في دول أوربية على وجه الخصوص، كما هي الحال لحياة (محمد عموزي) أحد عشاق مانشستر يونايتد المتحمسين، كما كانت شبكة إموازي في غرب لندن بشكل منتظم للعب كرة القدم، واستخدمت مباريات وجلسات تدريبية لجذب أعضاء جدد إلى مجموعتهم الإرهابية..!

وتلقت أفضل الأندية الأوربية لكرة القدم مشورة لخبراء بشأن تكثيف عمليات مكافحة الإرهاب والعمليات الأمنية قبل انطلاق مباريات دوري أبطال أوربا حيث التقى مسؤولو الأمن والسلامة من جميع الأندية الأوربية المتنافسة في ميونخ الألمانية، من خلال المؤتمر الأمني السنوي، للنظر في إحدى الإستراتيجيات لمنع الهجمات الإرهابية. والحقيقة المؤلمة مفادها أنه سواء أكانت أولمبيا، أو كأس العالم، أو مباراة ودية، لا توجد حماية مطلقة ضد الإرهابيين. وتعد حادثة ميونخ ١٩٧٢م نقطة تحول في تأمين الأحداث الرياضية، في ذلك الوقت، ركض رجال الشرطة أيضًا بين الرياضيين في بدلات رياضية على الأرض الأولمبية الصيفية، وكانوا غير مرئيين، ومن دون الزي الرسمي، والألعاب مبهجة وعالية، واليوم تسيطر دوريات الشرطة المسلحة، ففي دورة لندن ٢٠١٢م قام أكثر من ١٨,٠٠٠ جندي بحماية أماكن المنافسات والإستادات، كما كان هناك سفينة حربية ترتكز على نهر التايمز.

تجربة روسية: أظهرت روسيا التي ستستضيف نهائيات كأس العالم صيف هذا العام، قدرتها على التحكم في دورة الألعاب الأولمبية الشتوية في سوتشي ٢٠١٤م، حيث وفرت قرابة ٧٠,٠٠٠ جندي من أفراد الشرطة والاستخبارات الروسية. وفقًا للخبراء، فإن كأس العالم تحمل خطرًا مختلفًا، نتيجة العلاقة المتوترة بين روسيا وأوربا والولايات المتحدة الأميركية، فتؤثر في منظومة الحرب ضد الإرهاب العالمي. ويتوقع مكتب التحقيقات الجنائية الفيدرالي الألماني، وجود خطر كبير في نهائيات كأس العالم بروسيا، ويستند افتراض وجود وضع تهديد خاص إلى وجود هياكل إرهابية في أجزاء من الأراضي الروسية، وعلى عدد كبير من المقاتلين الروس المولودين من ميليشيا داعش المتطرفة.



ساسة عالميون يتعاطفون مع هذه الفرق الكروية:

- أدولف هتلر.. فريق شالكه الألماني.
- ملكة بريطانيا إليزابيث الثانية... آرسنال.
- باراك أوباما... برشلونة.
- ديفيد كاميرون... برشلونة.
- الملك عبدالله الثاني... برشلونة.
- نيلسون مانديلا.... برشلونة.
- ولي عهد الأردن الحسين بن عبدالله الثاني... برشلونة.
- إسحاق رابين.... ريال مدريد.
- بينيتو موسوليني... لاتسيو.
- فرانشيسكو فرانكو... ريال مدريد.

أبرز من شارك في الرياضة والسياسة:

- أحمد بن بله (١٩١٦ - ٢٠١٢م): لعب في نادي أولمبيك مارسيليا الفرنسي، ثم أصبح رئيسًا للوزراء في الجزائر، فرئيسًا للجمهورية الجزائرية.

- عثمان جورج وياه: لعب في دوريات عدة دول مثل: الكاميرون، وفرنسا، وإيطاليا، ثم الإمارات العربية المتحدة. والآن أصبح رئيسا لجمهورية ليبيريا.


أحمد بن بله مع فريق مرسيليا

- بيليه: لعب الكرة في المدة (١٩٥٦ - ١٩٧٩م)، في أندية سانتوس (البرازيل)، وكوزموس (الولايات المتحدة الأميركية)، ثم أصبح وزيرًا للرياضة في البرازيل في المدة (١٩٩٥ - ١٩٩٨م).

- زيكو: لعب في أندية برازيلية عدة، ثم انتقل للاحتراف الخارجي. وأصبح وزيرًا للرياضة في البرازيل عام ١٩٩٠م.

- أوليغ بلوخين: لعب لمنتخب الاتحاد السوفييتي ثم أوكرانيا... ووصل إلى رتبة عضو في البرلمان الأوكراني.

- روماريو: لعب ضمن صفوف فِرَق برازيلية، ثم احترف في أيندهوفن الهولندي، ثم برشلونة الكاتالوني، وفريق السد القطري. وأصبح عضوًا في مجلس النواب البرازيلي منذ عام ٢٠١٠م.

- كاخا كلادتزه: لعب في الفِرَق الجورجية، ثم انتقل إلى صفوف فريق إي سي ميلان الإيطالي الشهير. وأصبح وزيرًا للطاقة، ونائبًا لرئيس الوزراء في جورجيا.

- طارق ذياب: لعب في نادي الترجي، ثم انتقل للنادي الأهلي السعودي، وشارك في نهائيات كأس العالم لكرة القدم عام ١٩٧٨م بالأرجنتين. حاز الكرة الذهبية الإفريقية عام ١٩٧٧م. أصبح وزيرًا للشباب والرياضة في حكومة حمادي الجبالي، ثم عُين في المنصب نفسه في حكومة علي العريض.

- عواد بن صالح العواد: لعب في المراحل السنية لنادي الهلال السعودي، في الثمانينيات الميلادية من القرن الماضي. أصبح سفيرًا للمملكة في ألمانيا الاتحادية، والآن وزيرًا للثقافة والإعلام.

تواريخ لا تنسى في مسيرة كرة القدم:

- ١٣١٤م منع ملك بريطانيا لعب الكرة.
- ١٨٤٨م تحديد عدد اللاعبين داخل الملعب بـ ١٥ - ٢٠ لاعبًا.
- ١٨٥٧م تأسيس أقدم نادٍ باقٍ في العالم شيفيلد يونايتد.
- ١٨٦٠م بدء الكشف على أقدام اللاعبين قبل الدخول للملعب.
- ١٨٦٣م وضع القواعد الأولى لكرة القدم.
- ١٨٦٤م بنطال اللاعب يجب أن يكون تحت الركبتين.
- ١٨٦٥م تحديد ارتفاع عارضة المرمى إلى ٢,٤٤ م.
- ١٨٧٠م تحديد عدد اللاعبين بـ ١١ لاعبًا داخل الملعب.
- ١٨٧٢م أول مباراة دولية في التاريخ جمعت إنجلترا وأسكتلندا، وانتهت بالتعادل السلبي.
- ١٨٧٨م أول استخدام للصافرة داخل الملعب.
- ١٨٩٠م أول استخدام للشباك بالمرمى.
- ١٨٩٩م تحديد الحد الأقصى بـ ١٠ جنيهات عند انتقال اللاعب لفريق آخر.
- ١٩٠٤م تأسيس الاتحاد الدولي لكرة القدم.
- ١٩٢٤م فوز أورغواي بميدالية كرة القدم الذهبية بدورة الألعاب الأولمبية.
- ١٩٢٤م إقرار احتساب الركلة الركنية هدفًا مباشرة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



هل من مشترك بين كرة القدم والكتابة؟

صبحي موسى القاهرة كاتب مصري - هدى الدغفق الرياض الفيصل

ما علاقتك ككاتب بكرة القدم، من واقع خبرة شخصية باللعبة أو مراقب لشغف الأصدقاء باللعبة؟ هل تجذبك المهارات الفردية للاعبين؟ ما الفارق بينها وبين مهارات الكتابة؟ ما رأيك في سوء الظن بين المثقفين العرب وكرة القدم، في التكريس السياسي لها؟

تساؤلات «الفيصل» يجيب عنها عدد من الكاتبات والكتاب:



وحيد الطويلة:
الجهلة فقط ينسون المتعة ويتذكرون النتائج بين كرة القدم والرواية

ربما القاسم بين الفن والرواية أن كليهما يبحث أولًا عن المتعة.. هناك من يريد النتيجة بالطبع وهؤلاء من خلقوا فكرة التعصب لفريق أو لكاتب.. هذا التعصب المقيت هو الذي أنتج كتابًا مهما فازوا لكنهم في الغالب تنقص نصوصهم المتعة... وكما هناك حكام أغبياء جهلة هناك نقاد أغبياء.. ربما تمرُّ على حَكَمٍ هفوةٌ لم يرها أو أساء تقديرها في لحظة وهذا طبيعي. لكن ذلك يجب ألّا يكون في حالة ناقد.. على أية حال هناك خطة ما واضحة لفريق ما قد تتغير بتغير ظروف اللعب مع مدرب ذكي.. هناك أيضًا خطة في ذهن الروائي.. تتغير أيضًا بطبيعة مباراة الرواية وبما توده الشخصية رغمًا عن أنفك.. يحدث هذا أيضًا في الكرة لكنه يستلزم مهاجمًا من عيار روماريو لا يعرف مدربه ماذا سيفعل وهو ربما لا يعرف ذلك إلا في خياله العارم. معظم المدافعين في الملعب حتى مهما كانت إجادتهم لن تجد خيالًا منهم إلا في حالات نادرة.. باريزي ممتاز لكنه بلا خيال حتى باكينباور.. أكره المدافعين لا أستثني منهم أحدًا إلا حالات نادرة مثل الضلمي والبياز في المغرب. هل تعرف حكاية مجدي عبدالغني المعروف بمجدي مقشة.. كان هيديكوتي يقسم اللاعبين في التمرين الأخير إلى فريقين: الأحمر والأبيض أما الباقون فيتركون الفريق لم يعد لهم مكان.. كل لاعب له من يعوضه... لكن مقشة رفض الخضوع لذلك وراح يدور حول الملعب في انتظار أن يصاب أحد اللاعبين وهو ما كان.. أصيب واحد وهبط مقشة للملعب ومن يومها لم يخرج حتى خرجت روحنا.

مثله مثل من يكتب ثلاثين رواية.. لكنه لم يبدع يومًا.. حاضر في كل شيء عدا الإبداع. الإبداع يحتاج إلى خيال.. فان باستن مبدع رغم أنه أنتج رواية واحدة.. تحتاج روائيين من عينة كرويف وبيتجا الإيطالي الذي كان موهوبًا لكنه لم يحصل على جائزة فنسوه... إنه صبري موسى الرواية. هناك بناء مشترك وخطة وتوزيع للأدوار.. الرواية الحديثة أخذت نهج الكرة؛ أصبح المدافعون يهاجمون، والشخصيات الثانوية في رواية ما ربما هي من تبقى في ذهنك. وتتراجع الشخصية الرئيسة لحساب الثانوية... تكتيك اللعب وتكنيك الرواية. في الكرة لا تستطيع أن تلعب من دون مدافعين... في الرواية يمكنك أن تفعل هذا... تلعب طوال الوقت مهاجمًا.. في الكرة لا تستطيع أن تلعب من دون حارس مرمى.. في الرواية يمكنك أن تفعل هذا لتترك للنقاد بابًا يهاجمونك منه.. في الكرة يمكنك أن تفعل مثل إيطاليا تدافع في الأدوار الأولي ثم تهاجم حين تصل لربع النهائي... في الرواية هذا مؤلم حتى لو ربحت إيطاليا وأبدعت في الدفاع.. في الكرة هناك جمهور مجنون ينسى البداية السيئة طالما سيربح في النهاية... في الرواية لن ينتظرك جمهورك ولن يغفر لك حتى لو غفر لفوكنر.

شيء واحد قد يريح جمهورك إذا فزت بجائزة حتى لو كانت رديئة وهذا أسوأ ما يحدث.. والمتعصبون والجهلة ينسون المتعة ويتذكرون النتائج. الكرة والكتابة يشتركان في متعة الهجوم بحساب حتى لا تنكشف الخطة باكرًا... الدفاع والهجوم حسب الحالة.. هناك روايات تلعب بطريقة دفاع المنطقة، ثم تهاجم في النهاية لكن الدفاع يحتاج للمتعة حتى لا يهرب القارئ وحتى لا يموت المتفرج.. الهجمة المرتدّة تحتاج شخصيات ذكية تنفذها لتحرز الهدف ثم تعود لقواعدها.

كاتب مصري.

الرواية الحديثة أخذت نهج الكرة؛ أصبح المدافعون يهاجمون والشخصيات الثانوية في رواية ما ربما هي من تبقى في ذهنك. وتتراجع الشخصية الرئيسة لحساب الثانوية. تكتيك اللعب وتكنيك الرواية. في الكرة لا تستطيع أن تلعب من دون مدافعين. في الرواية يمكنك أن تفعل هذا

هناء حجازي: شرطي المرور يوقف السيارات ليعبر أبي

لم أكن الوحيدة التي أنظر إلى والدي بإعجاب وفخر، كان يشاركني في ذلك غالبية سكان مدينة جدة، ولم أكن أفهم سبب ترحيب الجميع به وهو يمشي في الشارع، وحين أوقف له شرطي المرور السيارات كي نعبر الطريق وهو يرفع يده بتحية شخص يشعر بالامتنان لأن أبي سمح له أن يوقف السيارات من أجله، أيضًا لم أفهم، كنت أسمع الناس تحيي أبي في كل مكان، بصوت مرتفع وحبور عظيم، وكنت أسأله أنا الطفلة التي لا تعرف معنى الشهرة: بابا، هل تعرفهم؟ كان أبي يبتسم لي ونكمل طريقنا وأنا متعجبة لتكرار الموضوع كلما أخذنا في نزهة أنا وإخوتي.

أبي، لاعب كرة القدم الشهير، كابتن نادي الاتحاد وكابتن المنتخب، عبدالله حجازي، أبو عابد كما يناديه المعجبون، ولدت بعد أن ترك اللعب، لكنه لم يترك النادي، ظل معروفًا ومحبوبًا حتى وفاته، ظل يخدم كرة القدم في النادي وفي المنتخب حتى النهاية. لذلك كرة القدم بالنسبة لي ليست مجرد لعبة، أو رياضة نتابعها في التليفزيون ونشجع بتعصب أو بروح رياضية ناديًا نختاره؛ كرة القدم حياة عشتها مع أبي. صور اللاعبين وهم يقفزون في الهواء أو يركلون الكرة ليست صورًا أشاهدها في الجرائد، هذه صور أراها في ألبوم العائلة. أبي ضمن تشكيلة الفريق، أو واقفًا يصدّ كرة، أو يتسلّم الكأس من يد الملك سعود والملك فيصل، كل هذه الصور من تاريخ العائلة، مبنى النادي مبنى أعرفه من الداخل لأن أبي كان يصحبنا أحيانًا لمشاهدة الفلم السينمائي الذي اعتاد النادي أن يعرضه كل أسبوع، كنشاط ثقافي وترفيهي.

> **صور اللاعبين وهم يقفزون في الهواء أو يركلون الكرة ليست صورًا أشاهدها في الجرائد، هذه صور أراها في ألبوم العائلة. أبي ضمن تشكيلة الفريق، أو واقفًا يصد كرة، أو يتسلم الكأس من يد الملك سعود والملك فيصل، كل هذه الصور من تاريخ العائلة**



عبدالله حجازي

وحين يغيب أبي أسابيع وربما شهورًا كنا نعرف أنه يرافق الفريق أو المنتخب في معسكراته استعدادًا لبطولة ما. ظل أبي وفيًّا لعشقه لهذه اللعبة، لم يتركها قط، ظل سحرها يناديه، وبعد أن ترك اللعب واعتزل أكمل المشوار كمدرب للحراس؛ لذلك ظلت كرة القدم جزءًا من حياتنا. أتذكر جيدًا كيف كان يعود من الوظيفة في الثانية ظهرًا كي يشاركنا الغداء ثم يرتاح قليلا، ويستيقظ في الرابعة كي يشرب الشاي وهو ينتظر «باص» النادي في الشرفة مرتديًا زيه الرياضي. هذا برنامجه اليومي الذي لم يتغير. أتذكر أيضًا اللاعبين الذين قدموا من مدن أخرى، يستضيفهم أبي في بيتنا كي يساعدهم على التأقلم مع الحياة في مدينة أخرى، يشعرهم بالألفة ويمنحهم الجو العائلي الذي يعرف أنهم يفتقدونه. فكان يجعلنا نحن أبناءه نجلس معهم ونشاركهم المائدة والحوار والتسلية.

قوانين اللعبة، الاستمتاع بها، الحماس والصراخ والحزن حين ينهزم الفريق والفرح والصخب حين يفوز، هذه ليست أشياء تعلمتها أو اكتسبتها من الآخرين، هذه أشياء يومية عشتها منذ فتحت عيني على الدنيا. أعرف الفاول والبلنتي والآوت والأوف سايد؛ لأنها الكلمات التي كانت تستخدم في ذلك الوقت، قبل أن تُعرَّب ويُلزَم المعلقون أن يستبدلوا بها الخطأ وركلة جزاء وخارج الملعب وتسلل.

ما زالت عروقي تضج بالحماس لكرة القدم، أبي لم يعش طويلًا، مات وأنا في السنة الأولى في الجامعة، حماسي لكرة القدم يختلط بالحنين إليه، ويطيل الشعور بأنه لا يزال معنا.

كاتبة سعودية.

شاكر عبدالحميد: نجوم يسقط عليها الناس أحلامهم

كنت حارس مرمى شديد المهارة، وكان من الصعب أن تدخل مرماي كرة، وفي الصبا كنت أمارس الجري وألعاب القوى وكرة القدم. في الصبا كانت كل المدارس بها ملاعب كنا نمارس فيها الرياضة، وكانت كرة القدم هي الاهتمام الأول للجميع، كانت الكرة التي في المدارس جديدة وجميلة، كرة نتلمسها فنعجب بها، أما منظرها فقد كان رائعًا إلى درجة تثير الدافعية والخيال. كان الأهلي والزمالك يسيطران على المشهد كما هو الحال الآن، وكنا نهتف بأسماء لاعبيهم أمثال: عادل هيكل، وصالح سليم، ومصطفى الشاذلي وغيرهم، وعلى الرغم من ضيق الإمكانيات في ذلك الوقت فقد كان هؤلاء نجومًا يحققون المعجزات، لدرجة أن الأهلي هزم بنفيكا بطل البرتغال في الستينيات، ولاعَبَ بطلَ إنجلترا توتنهام في مباراة عظيمة. كانت لدينا فرق تلعب مباريات دولية، وبعض اللاعبين تحولوا إلى التمثيل، كصالح سليم وعادل هيكل، كانت أدوارهم وأعمالهم في السينما قليلة، لكنهم استطاعوا الانتقال بفيض الشهرة من الملاعب إلى الشاشات البيضاء.

كانت الكرة في زماننا كما هي الآن جزءًا من انشغالات الناس، ومحاولاتهم للتوحد مع اللاعبين الذين يسقطون عليهم أحلامهم، فلاعب مثل محمد صلاح بالنسبة للناس بطل، يسقطون عليه أحلامهم، ويحلمون بأن يكونوا مثله، تمامًا كما يحدث مع البطل على المسرح، فهم يعتبرونه البديل بالنسبة له، حيث يحقق نجاحاتهم المتخيلة والمأمولة، وهكذا صلاح وغيره في عالم الكرة، يشكلون خيال الناس، وينتقل حبهم وتشجيعهم كما تنتقل عدوى التشجيع. ولعل الكثيرين لا يعرفون أن الأصل القديم لفكرة الكرة والإستاد هو المسرح الروماني القديم، حيث كان يلقى بالمحكوم عليهم للأسود، فكان الناس يجلسون في المدرجات الحجرية ليشاهدوا المصارعة بين الأسود والمجرمين، ويتوحدون مع البطل سواء كان الأسد أو المجرم، هذه الفكرة التي انتقلت إلى كرة القدم حيث المدرجات سواء الأولى أو الثالثة، وحيث المنصة التي كان يجلس عليها الإمبراطور والأمراء، التي أصبحت لرئيسي الفريقين أو رجال الفيفا ومعهم رئيس الدولة أو من يمثله.

والكُتاب ينتابهم الحسد تجاه لاعبي كرة القدم لسببين؛ الأول أن الكتاب يرون أنهم يقومون بعمل أسمى وأرقى من وجهة نظرهم؛ لأن الكتاب يستخدمون العقل والخيال، ويعتبرونه ملكة عليا، وهم غير مدركين أن استخدام الأقدام مرحلة أخيرة ضمن منظومة من المراحل السابقة عليها لدى لاعب كرة القدم، هذا الذي لا بد أن يتمتع بالخيال وسرعة التفكير والقدرة على اتخاذ القرار والإدراك لجنبات الملعب، فضلًا عن أن الكاتب يعمل بمفرده باستثناء النقاد والقراء فيما بعد، لكنّ لاعب كرة القدم يتعامل مع خصم آخر مباشر. ومن ثم فاعتقاد الكُتاب أنهم يقومون بنشاط أعلى من لاعبي كرة القدم هو اعتقاد غير صحيح، والسبب الثاني في هذا الحسد أن لاعبي الكرة يحصلون على أموال طائلة، في حين يعيش أغلبية الكتاب ،إلا من رحم ربي، حالة من الفاقة وضيق ذات اليد التي تجعلهم يرضخون لشروط قاسية في الحياة.

ناقد مصري ووزير الثقافة الأسبق.



محمد صلاح

إبراهيم عبدالمجيد:
في الحقبة الناصرية.. كل رؤساء الأندية من الجيش

في الخمسينيات، حيث بقايا الحقبة الملكية، كانت المدارس كلها بها ملاعب كرة قدم وسلة، وكانت الأحياء الشعبية في الليل تقيم مباريات ليلية بينها وبين بعضها، وكانت الإسكندرية منقسمةً أحياء شعبيةً فقيرة مثل كرموز وكوم الشقافة وغيرهما، وهذه كانت تلعب في الغالب الكرة المصنوعة يدويًّا من الشراب -الجوارب القديمة- ونادرًا ما تلعب بالكرة البولي أو الجلد المعروفة لنا الآن، أما أحياء محطة مصر وغيرها فكانت تلعب بالكرة البولي، فهي أحياء الأثرياء والأرستقراطيين، وكانوا يلعبونها في الأندية الرياضية، ونادرًا ما تكون في الشوارع مثل الأحياء الشعبية التي كنت من أبنائها. كنت من عشاق الكرة ولاعبيها في صغري، حتى إنني في لحظات كنت أقول لنفسي: لو عاد بي الزمن فلن أتمنى سوى أن أكون لاعب كرة قدم، يحدث هذا في لحظات الضيق، لكن في الغالب طبعًا لا، فلو عاد بي الزمن فلن أتمنى سوى أن أكون كاتبًا؛ لأنني أحب الكتابة وأستمتع بها.

دائمًا ما يرى بعض من الكتاب أو حتى البسطاء في الشارع أن الكرة نوع من اللهو، وأموال تنفق على لا شيء، وربما يرى بعض أيضًا أنها صنعت من أجل إلهاء الناس عن متابعة شؤون السياسة والحكم، وربما يعود هذا الأمر إلى الحقبة الناصرية، ففيها كان كل رؤساء الأندية من الجيش، ومن ثم ربط الناس بين ظهور الكرة ومبارياتها ونقلها في الراديو والتليفزيون وبين الحالة السياسية والحربية، لكن الأمر تغير الآن، فنادرًا ما يكون رؤساء الأندية من الجيش، وهم بالانتخاب وليسوا بالتعيين، ومن ثم يصعب الربط بين الإلهاء السياسي والنشاط الكروي. بالطبع الحسد قائم، فلاعبو كرة القدم يظهرون على الشاشات، وينتشرون جماهيريًّا بقوة وبسرعة، ويجنون مالًا أكثر وأهم من عشرات الكتاب، لكن هذا الأمر موجود في كل شيء، فالسيناريست يأخذ أفضل من الروائي، والممثل يأخذ أكثر منهما، وهكذا. ومن ثم فالكتابة في كل مكان لا تأخذ ما تستحقه، ودائمًا ينظر إليها على أنها الأقل ماديًّا. وعلى كلٍّ فالكرة ليست مجرد لعبة أو موهبة، إنها صناعة كبرى، بها جماهير وإعلانات وإعلاميون ومدربون وعمال ورؤساء أندية وغيرها. هذه الصناعة ونجاحها لا يجعل أموالها تعود على شخص واحد، ولكن على كل عناصر اللعبة، وهي عمل جماهيري وليست عملًا نخبويًّا.

كاتب مصري.

ليلى الأحيدب: شخص بلاشغف محبط ويفتقد للحياة

الشغف هو روح الحياة. شخص بلا شغف هو شخص محبط وكئيب ويفتقد للحياة. ومن أشكال الشغف أن نقع في غرام أمر ما، نتابعه ونتعلمه ونحسن صنعه. في كرة القدم لم يكن ذلك الخيار متاحًا لنا بوصفنا فتيات؛ لذلك كان التشجيع هو لغة الشغف الوحيدة التي نمتلكها. أتذكر أننا في مراهقتنا كان نجم ماجد عبدالله ساطعًا كمجرة ولم يكن النصراويون فقط هم من يبجله، بل كانت الجماهير السعودية بأكملها ترى فيه النجم الذي لن يخذلها.

شغف الجماهير بماجد عبدالله اتخذ شكلًا بعيدًا عن التعصب، كان نجم النصر والمنتخب، لا أحد يكرهه، ولا أحد ينتقص من قيمته، بل كنا نردد: «نبدى بتسعة قبل ما نقول واحد»:

تسعة هو رقم ماجد عبدالله نجم الجماهير. أذكر مثال ماجد عبدالله لأنه نموذج للاعب الذي اتحدت حوله الآراء، مثله مثل لاعب البرازيل بيليه، الجوهرة السوداء. والآن لدينا النجم الشاب المصري محمد صلاح لاعب ليفربول، كثيرون شغوفون بلعبه لكننا لا نتعصب له لأنه عربي؛ لأن كثيرين أيضًا شغوفون برونالدو، لاعب ريال مدريد، وميسي لاعب برشلونة. الشغف شيء جميل ما لم يتحول إلى حزب يمجد شيئًا ويحتقر شيئًا آخر، يصبح الأمر مزعجًا حين يتعنصر الشغف، ويتعصب ويصبح رديفًا للكراهية لا رفيقًا للود.

أتذكر أن أحد الكتاب العرب من الذين فازوا بالبوكر وكان شديد التعصب لمنتخب بلده لدرجة أنه كتب مقالًا ينتقد شعبًا بأكمله تعصبًا لمنتخب بلده! وكان مقالًا بذيئًا مليئًا بالعنصرية المقيتة، تصرفه أوغر صدور البلدين وجعل من

مايا الحاج: درويش كتب عن مارادونا

أستغرب فعلًا موقف الأدباء العرب من بعض القضايا التي يتطلعون إليها باستعلاء غير مبرّر، مثل الرياضة والفنون الشعبية والأزياء... فالأدب هو في الأساس انعكاس حياتنا عبر مرآةٍ يتجوّل بها الكاتب طوال الطريق، كما يقول الكاتب الفرنسي ستندال في تعريفه للرواية. اقتصرت الكتابة الروائية مثلًا على موضوعات ثابتة منها الحب والوطن والهوية، في حين غابت عنها موضوعات أخرى اعتبرت أقلّ شأنًا. لكنّ بعض الكتّاب (روائيين وشعراء ومفكرين) كسروا هذه الثوابت اللامنطقية في الأدب وتطرقوا إلى مسائل اعتبرت هامشية إبداعيًّا.

كتب إدوارد سعيد مثلًا عن تحية كاريوكا مقالةً اختصر فيها موقفه من الرقص الشرقي الذي ظلّ أسير النظرة الذكورية له. وكتب محمود درويش قصيدة عن دييغو مارادونا في عام ١٩٨٦م، عقب فوز الأرجنتين بكأس العالم، وتساءل:«لماذا لا تكون كرة القدم موضوعًا للفنّ والأدب؟». ولم يكن سؤاله غريبًا لأنه عاش في أوربا وقرأ اهتمام الناس- سواء كانوا شعوبًا وأدباء وسياسيين- بلعبة كرة القدم التي كانت حاضرة في مقالات كبار المفكرين وكتاباتهم، ومنهم ألبير كامو الذي وصف كارهي هذه اللعبة بـ«الأغبياء». وخلال السنوات الأخيرة قرأت بعض الأعمال الجديدة التي اتخذت من كرة القدم موضوعًا لها، منها رواية أحمد محسن «صانع الألعاب» ورواية شكري المبخوت «باغندا».. وعلى المستوى الشخصي كنت مولعة جدًّا بهذه اللعبة التي تستحوذ على تفكير الإنسان وأعصابه وتضعه تحت ضغطٍ كبير، فإما أن تخلّف فيه شعورًا بالسعادة العارمة وإما أن تجعله خائبًا وحزينًا. كنت أحبّ هذه الحالة التي تحيلنا لاعبين أساسيين في المباريات، وإن كنّا نشاهدها من قارة أخرى. والمفارقة أنني في مراهقتي كنت أفضّل لاعبي كرة القدم على نجوم الغناء والتمثيل، فكنت معجبة بديفيد بيكهام ولويس فيغو وراوول غونزاليس وتريزيغيه وكانافارو...

ثمة «سحر جماعي» تمارسه هذه اللعبة على العالم. تصنع من شباب فقراء نجومًا وتعيد الصوت لدولٍ أبكمتها الإمبراطوريات الكبرى. كرة القدم تخلط الأوراق التي رتبتها سياسات الدول الكبرى، وتمنح المهمشين فرحةً ضاعت وسط زحمة العالم وقسوته. إنها مجرّد لعبة... لكنها أيضًا صورة عن الحياة. من الخارج، ترى ملعبًا ولاعبين ومحكمين. أما واقعًا، فيشارك فيها زعماء وسياسيون ورجال المافيا والأثرياء... وبين الصورة المرئية واللامرئية، لا ننتظر نحن سوى بهجة عابرة يقدمها لنا أبطال يركضون من دول العالم كله خلف طابة واحدة.

كاتبة أردنية.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

الكرة وهي اللعبة الجميلة منجنيق كراهية متحرك يقذف الحمم بين بلدين عربيين ربطتهما اللغة والدين وفرقتهما الكرة. الكرة المدورة التي تقول أنا بشكل دائري كيلا يكون أحد رأسًا والآخر قدمًا. مدورة بلا زوايا حادة تجرح، فلماذا تؤذون بعضكم بي؟! هذا التعصب المؤذي ليس شغفًا جميلًا وليس دلالة تحضر بل دلالة جهل وغباء.

الشغف لا يقود أبدًا إلى نفق الكراهية؛ لذلك فالشغف بكُرة القدم أو أي رياضة أخرى مطلوب ما لم يتعدَّ إلى التعصب والعنصرية. كرة القدم رسالة سامية لمن يفهم منطقها. أما أولئك الذين يكرهون ويحقدون ويشتمون ويركلون ويتلفظون بالبذيء من الكلام لأجلها فهم مرضى لا معجبون.

كاتبة سعودية.


ماجد عبدالله

الذات الساردة - المسرودة في مرآة اللغة - التخييل

تأملات في عالم محمد علوان القصصي



أحمد بوقري ناقد سعودي

مقدمة في جماليات النص: عندما نحضر إلى نصوص محمد علوان السردية المائزة، لا بد أن تستيقظ حواسنا البصرية والذهنية والانفعالية تمامًا للرؤية والرؤيا في آنٍ.. فتخلبنا جمالية اللغة في تشكيلاتها الرشيقة، ويأسرنا المتخيل السردي مبتكرًا واقعه وإحالاته الجديدة. نصوصه البديعة ليست مكتوبة للمتعة الفنية ولا من أجل اللعبة اللغوية التخييلية فقط بل توسلت نحت اللغة ولُعب التخييل لتعكس في مرآتهما صيرورات الذات الساردة - المسرودة: مصايرها وتحولاتها عبر أزمانها الواقعية. نحن أمام نصوص مصطخبة بهموم الواقع والفرد معًا، وهموم الميتاواقع والمافوق، بمعنى أنها لا تتوقف عند جماليات السرد وفنياته فتتعداها للزخم الرؤيوي الذي تحتشد به مفرداتها الحية.. نحن إزاء نصوص تعرف ما تقول وما تبوح به، تتوارى بحزنٍ أو بفرح لما تقوله أو تكتشفه أو تعريه.. إنها لعبة تشكيل ومعنى وكشف، لا لعبة سردية مُنبَتَّة الصِّلة بتاريخها ومرجعيتها أو مستقطرة من تجريداتها أو تهويماتها. مارَس علوان دهشة السرد - الرؤيا، والرؤية - اللغة - كما يمارس الفيلسوف دهشة السؤال- منذ مجموعته المائزة «الخبز والصمت»، فكتب يحيى حقي مدهوشًا بتقنية السرد وجدّته ومثمنًا هذه الثنائية الخلاقة التي تجاوزت مفهوم القص التخييليّ إلى مفهوم القص الواقعي منغمسًا في التخييل الواقعي المحتمل والممكن..!

منذ «الخبز والصمت» المجموعة العلامة الفارقة في التجربة القصصية السعودية حتى «هاتف» الأخيرة، ومحمد علوان يصقل عوالمه الميتاواقعية التي لا تنفصل عن واقعه الحلمي وما بعد الواقعي في توازٍ مجازي ومجاوز وإن لم يبتعد في جُلّ نصوصه من عصب المعيش واللّامعيش!.. انتقلت واقعية محمد علوان من الفردية المغمورة في أحلام الجماعة في نصوصه البكر إلى الفردية المنغمسة في حلمها البسيط والفطري والإنساني كما في «دامسة»، و«هاتف» وستكون لي وقفات سريعة عند هذه النماذج النصوصية - العلامات لنكتشف كيف نجح علوان في تضفير الذاتي بالموضوعي مشكلًا بنيته السردية المائزة.

في هذا السياق ألحّ علي سؤال مركزي في القراءة النقدية للسرديات: هل ظلت القصة القصيرة تعبيرًا لحظويًّا عن تحولاتٍ حميمة في عالمها ونسيجها الاجتماعي؟ عندما سألت القاص محمد علوان عن مرجعيات القص لديه؛ هل من مرجعية ذاتية لا تنفك علاقاتها بالمكان والزمان لها وشائجها الباقية في الوعي واللاوعي؟ أم هي من هواجس المكان وينابيع الذكرى؟

أجابني: هواجس المكان والذكرى تبزغ في لحظة لا أستحضرها، وربما لا أُمنحها بقصدية.. مسألة الكتابة تكتب نفسها بنفسها غير أني أرقب دائمًا نضوج اللحظة.. النص هو الجنون ذاته الذي لا يستدعي طبيبًا. فهل انتمت

> **نحن** إزاء نصوص تعرف ما تقول وما تبوح به، تتوارى بحزنٍ أو بفرح لما تقوله أو تكتشفه أو تعريه.. إنها لعبة تشكيل ومعنى وكشف، لا لعبة سردية مُنْبَتَّة الصِّلة بتاريخها ومرجعيتها أو مستقطرة من تجريداتها أو تهويماتها

مجموعته الأولى إلى عالمها الموضوعي الخارجي جماليًّا أم انكفأت إلى عالمها الداخلي أم زاوجت بينهما؟ وكيف تفاعلت مجموعته الأخيرة «هاتف» مع العالمين رؤيويًّا وتشكيليًّا؟

سأحاول في متن هذه القراءة تتبع تذبذبات هذا المؤشر التحولي من مستواه الجمعي - الضرورة، إلى مستواه الفردي - الحرية. إلا أن التحول السردي يبدو جليًّا نائسًا بين اللغوي والتخييلي في أغلبية نصوص علوان، فملامح التشكيل الفني والرؤية الجمالية يرصد فيها هذا الانتقال الهادئ من الواقعية الجديدة في صورها النقية والقريبة من جذورها الجمعية في المكان والزمان إلى صور الواقعية النقدية المشبّعة برؤى الفرد وتخيلاته وصبواته واستيهامات الانكفاء على الداخل. اتخذ النص السردي عند علوان ملامحه بين صوره الانعكاسية المتعالية والمنفصلة - المتصلة عن واقعها في بدايات تجربته نحو الصورة الفنية ذات المرجعية الذاتية

فتمرأى الواقع مضطربًا ذاهبًا إلى صورة تخييلية حلمية إمّا متشظيًا متفتتًا في أحداثٍ منثورة مفتقدة لسياقها التتابعي الزمني أو متشكلًا من جديد في اللغة الفنية منسكبًا في رؤى وتجليات واقع حلمي متخذًا صورة خلاصه الفردي. لحظتا التشظي والتشكّل ليستا إلا لحظتَي اللغة - التخييل في إرهاصات سردية تحققان التوافق بين ما هو إنساني وما هو واقعي وما هو تجريدي وما هو تخييلي في وحدات سردية قد تجتمع كلها في نصٍّ واحد.

تتفتت هذه اللحظة الإبداعية إلى لحظاتٍ من التناقض والتصارع بين ما هو واقعي وميتاواقعي في حالة من فقدان الجسور المرئية مع خارجها متحولة إلى حالة قصصية تحاول أن تبني جسورًا لا مرئية جديدة داخل فضائها وعالمها الذاتي المحبط في محاولة لإعادة التشكيل الجمالي والتمثيل الواقعي، لكن هذه المرة عبر التمثيل الجمالي اللا انعكاسي لرؤية ذاتية طاغية لم تشفَ من وشائجها وعلاقاتها الخارجية ولم تستطع التخلص من ذاكرة المكان وزمنها النفسي. وهو ما يقودنا إلى اكتشاف أن التجريبية الجديدة في القول السردي عند علوان في قصصه الأخيرة ليست إلا تحولات فنية في خلق تشكيل سردي مغاير. هذا التحول الجمالي ليس بالضرورة معنيًّا بمفهوم الانفصام المطلق مع بداياته المائزة في تشكيل عالمه السردي كما في «الخبز والصمت» بقدر ما هو دالّ على تحول لغوي ورؤيوي فني في مفهوم السرد وقدرة جديدة على تخييلٍ لواقع ما بعد، لا يقطع مع ملامح واقع الماقبل.

تميزت قصص علوان بأنها كانت تمتح لغتها وقوامها من طين القرية وذاكرتها غير منفصلةٍ عن آليات الغرف من نبع الخيال والطفولة.. هذا النحت الجمعي شكّل بين يدي علوان وليدًا فنيًّا مغايرًا فانبثق هاجسه الجمالي مقتربًا من الواقع ومبتعدًا منه في الآن ذاته. فابتعدت نصوصه التشكيلية.. أقصد لوحاته البوحية من همّ الانغماس في تفصيلات الواقع وصيروراته ومآلاته، إلى همّ الرؤية الناقدة من بعد في نأيٍ جلي عن تجسداته أو مؤثراته المباشرة التي كانت لا تنفك تحط على أسطح نصوصه كأطيافٍ ولمحاتٍ متماوجة تلوّن النسيج القصصي المتخلّق من واقعية التخييل وواقعية اللغة الساردة لا من الانعكاس المرآوي السطحي واللغة الباردة وهو ما أضفى على بنية السرد العلواني بعدًا واقعيًّا جديدًا ومغايرًا.

شعرنة الواقع ورصد تحولاته في اللغة - التخييل

المتابع لتجربة علوان القصصية لا شك يرصد لديه هاجس التشكيل اللغوي وشعرنة الحدث القصصي، فلغة النص: شعر - سردية بل إن كثيرًا من نصوصه قصائد- سردية، وقليلًا ما يذهب سرده في سياق تتابعي زمني للحدث، ويغيب الحدث في بعضها ليصبح البوح اللغوي هو الحدث أو الحوار الداخلي التذكري ضمن تيار الوعي هو لحمة النص. اللغة هي الحكاية وهي بدء السرد ومنتهاه، في إطار فلسفته الجمالية في الكتابة. وتكاد تكون الموضوعة الرئيسة في قصصه هو ابتكار الحلم ونقد الواقع المعيش،

عندما سألت القاص محمد علوان عن مرجعيات القص لديه؛ هل من مرجعية ذاتية لا تنفك علاقاتها بالمكان والزمان لها وشائجها الباقية في الوعي واللاوعي؟ أجابني: هواجس المكان والذكرى تبزغ في لحظة لا أستحضرها، وربما لا أُمنحها بقصدية.. مسألة الكتابة تكتب نفسها بنفسها غير أني أرقب دائمًا نضوج اللحظة


محمد علوان

غير أن هذا الابتكار الجمالي للحلم لا يفلت من محرضات هذا الواقع فنجد الحلم يتشكل وفق صيرورة من الأحداث الصغيرة المختزنة في الذاكرة واللاوعي مسوقة في سلسلة من المشاعر والأفكار والمناجاة الداخلية متحولة في نسيج النص الكلي نحو بنية سردية متماسكة.. نحو واقع فني ممكن. اللغة الساردة في نصوص علوان ليست سردية.. تقترب من البوح الشعري منكشفة في متتاليات حكائية لها بدء ولها منتهى وتكاد تنفلت كثيرًا من العقدة والحبكة وتختفي لحظة التنوير لكنها كومضة سردية لا تفتقد وحدة انطباعها. اللغة الساردة ليست مستكينة لتقاليد السرد وخصائصه وعناصره الفنية.. هي في ثورة فنية وشعورية تكاد تكون نسيج وحدها، هي لغة لاقطة موشورية تضفر في أطيافها ملامح سرديات وأطياف أحداث ورؤى وتداعيات واستيهامات حلمية، يتفتت الحدث الجوهري في الفكرة ويعاد تشكيله في اللغة وفي أفق التخييل ومن ثمّ يجعل من الفكرة عظمًا مكسوًّا بلحم اللغة ملمّحًا لجسد الحدث أو اللاحدث! هو نوع من السرد يلامس الواقع بخفة وينأى عنه في ذات الوقت. وتتفتّق الصورة الفنية في صورٍ متعالية تكاد تكون تجريدات ما فوق واقعية. في مجموعته المتميزة «دامسة» يكاد السرد يتخذ سمتًا آخرَ يتخلص علوان في بعض نصوصه من غياب الحدث أو تفتته، إلى تركّزه في وحدة انطباعية جديدة حتى لو لم يبتعد النص من أفق التحليق المافوق واقعي، منجذبًا إلى زوايا التقاطٍ رؤيوية مضببة باللغة ومتسربلة بالتخييل غير مبتعدٍ من ذات مستويات تقنياته ومفاهيمه السردية وتشكيلاته اللغوية النائية عن الخوض في المنظور الأرسطي التتابعي.

إذًا النص القصصي العلواني ليس وحدة سردية واحدة.. هو نص لجماع وحدات سردية متقطعة ومتداعية كما قال الشاعر الفرنسي فيرلين: الأسد ليس إلا قطيع من الخراف المهضومة.

في قصة «دامسة» يستعيد علوان اللامرئي ويجسده في الحركي والجوهري، فكما هي الثيمة الفنية التي تستولي على طرائق البوح السردي في عالمه الإبداعي فإن الحدث الخارجي يتسرب عبر الوعي لا عبر التشكيل الفني له. فالوعي بالصيرورة الواقعية يخلق عنده وعيًا مجاوزًا لحقيقته فيتم عبر هذا الوعي القلق تخليق الرؤية وتشكيل الموقف. يقول الناقد لوسيان غولدمان صاحب البنيوية التوليدية ونظرية الوعي المطابق: كل حدث اجتماعي يستند في بعض جوانبه إلى عملية تشكيل لوعي جديد وكل وعي ليس إلا تصورًا مطابقًا أو وعيًا مطابقًا مع بعض جوانب الواقع وليس كلها. فثمة وشائج فنية في الحقيقة تربط بين مجموعات محمد علوان نتلمسها في تفتيت سردية الحدوتة وانكساراتها في الذاتي والموضوعي.. في الحلمي والتخييلي وفِي اللغة الساردة أيضًا حيث الذاتي في جل قصصه يضيء موضوعه لكن لا يسير في سياقاته ومصايره.. كل نص يخلق مكونًا مصيريًّا جديدًا. أرجع إلى نص دامسة الذي ضمته مجموعته الثالثة بنفس العنوان، وأنا هنا أذهب إلى النصوص العلامات في تجربة علوان ولا أتناول بالتفصيل كل مجموعة.. أذهب إلى النصوص التي تؤكد رؤيتي النقدية والجمالية في السرد العلواني.

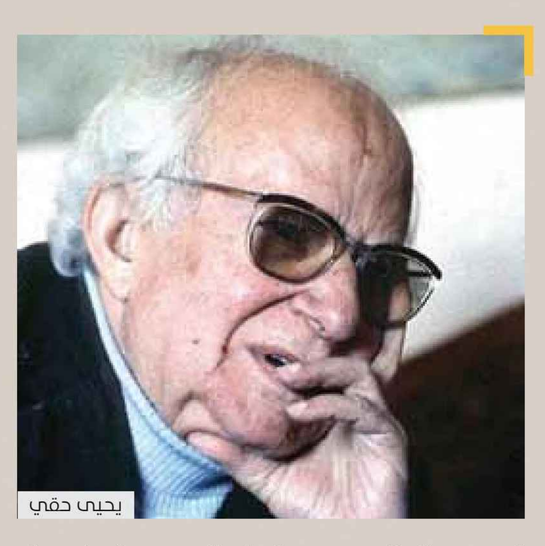
اللامرئي في قصة دامسة هو شجرة الحب-العشق المكبوت النامية بغتة في الظلام الدامس والمؤول إليه هي الفتاة دامسة وهو اسم الحبيبة الذي طابق الزمن والمكان في دفقة شعورية غامضة.. واللامرئي أيضًا هي الحبيبة لا ملامح لها غائبة في الظلام وتسمى به وتصيب حبيبها بالجنون. وقد لعب المكان في هذا النص - ويكاد يكون هو المرئي الوحيد- دورًا جوهريًّا كحاضن لحركة القص في تصاعدها وتناميها كما لعب الزمن النفسي غروب الحبيبة-غروب المكان لعبته التخييلية المتقنة.. وعزف سيمفونية حزنية للغروب الجزئي الذاتي الرومانسي بكل إيحاءاته ومخزوناته في الذاكرة متوحدة مع الغروب الكلي المأسوي المتصاعد إلى غروب حالك دامس للمكان كله.. إنها الحركة الأخيرة لموسيقا الزمن.. الحركة الإيقاعية الساكنة والمنحدرة تأخذ معها إلى هوّتها كل الأحلام الصغيرة والأمكنة المألوفة ويغيب في فوهة الزمن الفاغرة وجه الحبيبة المباح فينطبق الاسم والمعنى وينطبق المكان على الزمان ويتحولان إلى سديم في عين العاشق الذي ذهب عقله.. بل يصبح ذهاب العقل الشتيمة العذبة الرقراقة: «الله يأخذ عقلك» التي قذفته بها الحبيبة في بداية النص حقيقيًّا ونافذًا كما لعبته لغة علوان في نصه هذا مفعمة بطاقة التخييل المبدعة في إنتاج الدلالة الفنية ونجحت في ترك الأثر الانطباعي البلاغي والصوري للنص في ذهن المتلقي.

لا شيء غير اللغة الشعرية المتدفقة خالقة لفضاء السرد في نص الحكاية تبدأ هكذا الذي هو عنوان المجموعة القصصية الثانية لعلوان. كُتب النص كقصيدة نثر بل كنشيد شعري مأسوي متلظٍّ بعطش الصحراء: الريح تجوس خلال الرمل.. خلال الأشجار والشجر معرّى من أوراقه.. الريح.. الريح تخرّ الوجوه وجهًا وجهًا.. اللغة في هذا النص هي مفتاح السرد وبابه وفضاؤه.. وعندما نقرأ هذا المقطع بعيدًا من أجواء النص يحيلك إلى لحظة شعرية مشبعة بالأنين: اللحظة... انفصلت العربة الأم.. اللحظة التي لا تُحَدُّ بزمان أو مكان أصبحت في مجال لا معلوم.. بكى الرجل.. صرخ الطفل.. الأم الأرض أغرقتها أمطار الحلم.. أروتها الأنهار اللامرئية. من يأتي إلى نص الحكاية تبدأ هكذا الميتاسردي على أنه يمتلك خصائص القص وعناصره سيصاب بالإحباط والدهشة معًا؛ لأنه -أي القارئ- لا يستطيع القبض على علاقات داخلية للحدث الجوهري متتبعًا تصاعدًا منطقيًّا له ويصدمه المشهد الأخير من النص الذي تنفصم عراه وعلاقاته الداخلية مع مشهدية رحلة العذاب والموت والضياع.. ولا بد يتساءل: هل المشهد الأخير حين يهمّ الرجل البدين بالنوم مع زوجته لكي تبدأ حكايتهما دالٌّ على فعل ديمومة وبدء الحياة من جديد؟ هل البدين ليس إلا هو ذاته الطفل الخارج من جسد أمه الميتة؟ أسئلة دهشة يتركها لنا النص تنثال بمرارة طعم التراب في الحلوق الناشفة.. هذه الدهشة الجمالية تتأتى من النص نثرًا ليس إلا بذورًا من شجرة اللغة حرّكت طاقات التخييل والتداعيات وهي في ظني ليست إلا أحداثًا غير منظورة يؤول إليها النص كما قال جبران خليل جبران في شذرة ذكية: إن البذرة المختفية في قلب التفاحة هي شجرة غير منظورة.. فما كنه الحكاية إذًا في نص الحكاية تبدأ هكذا وقد تُرك النص مفتوحًا على كل الاحتمالات؟

كما قلت: منذ «الخبز والصمت»- النص، عندما صدحت صرخة اللغة المدوية بـ«لا» كبيرة عجزت عن التعبير عنها أصابع الفتى اليمنى المسرود عنه؛ لأنها مصابة بجرح قديم موروث أبًا عن جد.. حتى «هاتف» - النص حيث ألم الذكرى والفقد صار منبعًا لهاتف داخلي غامض يقود السارد إلى الأمكنة الحميمة.. هذا الهاتف معادله الموضوعي: الهاتف الآلة، حيث يلعب تخييل الذات الساردة إلى استحضار الزمن الخارجي المنقضي في لحظة باهرة في أتون الزمن النفسي ينكأ بمشاهد الأمكنة القديمة للراحلين ويستعيدهم فردًا فردًا ويحلم بمهاتفتهم غير أنه يصدم بحقيقة واضحة بسقوط أرقام هواتفهم من دليل الهاتف. أقول منذ المجموعة الأولى لعلوان حتى مجموعته الأخيرة وهمّه الفني الأساس تغيير شروط كتابة القصة القصيرة، فاجترح -في نظري- ثورة فنية قوامها اللغة - التخييل وسطحها الواقع المتشظي. لم يرتكن إلى مفهوم البنية التقليدية كما لم يكتفِ بالأفق الحداثي بعيدًا من جذره الواقعي والتاريخي. زاوج علوان بين الأفق وبين الجذر.. الأفق هو كتابة قصة مغايرة يتناغم فيها الحداثي والواقعي والنفسي والشعري في رباعية جمالية خلاقة.. فجاءت قصصه- نصوصه- قصائده السردية تجلّيًا لهذه الأبعاد والأضداد!

«هو وابنته والكلب».. في هذا النص البديع يتجلّى وعي علوان الجمالي والشعري.. فالصورة فطرية بسيطة مفعمة بالحلم والرغبات.. محفوفة بالجوع الخارق حيث افتضاض بكارة الطبيعة تؤول بالنتيجة إلى افتضاض بكارة الإنسان متربصًا بالأوهام والخراب.. جوع العصفور المحبوس أعلى أغصان الشجرة خائفًا من التقاط الحب المنثور تحت الشجرة مساوٍ لجوع الكلب المتربص للعصفور ومساوٍ لجوع الفتاة سعدى الغريزي تحت ماء قِربتها وهو يسيل حزنًا وشهوة.. ومساوٍ لجوع أهل القرية للماء وقد اكتشف في آبارها البترول واعدًا بالأحلام والأوهام.. هكذا نرى الجوع منقسمًا ثلاث وجوه.. يتبدى أولها في الجوع الفطري الغريزي منتقلًا إلى الجوع الوهمي للثروة ومنتهيًا إلى الجوع المأسوي - جوع الكلب ملتهمًا

منذ «الخبز والصمت» المجموعة - العلامة الفارقة في التجربة القصصية السعودية حتى «هاتف» الأخيرة، ومحمد علوان يصقل عوالمه الميتاواقعية التي لا تنفصل عن واقعه الحلمي وما بعد الواقعي في توازٍ مجازي ومجاوز وإن لم يبتعد في جُلّ نصوصه من عصب المعيش واللامعيش!



العصفور الجائع.. وجوع الفتاة الشهويّ وقد استحال جفافًا بعد أن ذهب الماء عنها عندما خربت الأرض وفضت بكارة الطبيعة.. الفعل المؤلم لا بد أن يؤول إلى خراب مطلق.

النص والتلقي

يطرح نص «ذهول» البديع القصير والدال، لمحمد علوان وهو أحد النصوص الحديثة مسألة مهمة جدًّا هي: كيف يُتلَقَّى النصُّ داخلَ النصِّ؟ كما يطرح علينا نحن قراء نصه السردي كيف كان تلقينا للنص اللغوي الحاضن؟ النص/ اللوحة داخل النص/ اللغة يجتمعان معًا داخل نصٍّ واحد تفاعلي وجدلي في آنٍ..! التخييل والترميز والميتاواقع المتحرك هنا ليس إلا إعادة إنتاج للنص الجامد/ اللوحة وحركته هي في مبتغى تسييله في نص لغوي موازٍ ومطابق لحركة الواقع! فالنص نصان غير منفصلين لحمته وسداه هي حالة الذهول الوقتية المنبثقة من درجة الارتماء داخل الإطار اللوني، والفاصلة بين حركة السكون وسكون الحركة القابعة في مستوى القراءة الصامتة. الحركة التي ينتجها النص اللغوي السردي لعلوان هي المسافة غير المرئية بين اللون والحرف... بين الإطار - الحصار وانفتاح الخارج والمعنى. جرس الواقع ضاغط وحصاره زمني مباغت يؤول إلى ميتاواقع اللحظة المتلقية، وهو ما يدفع بنا وبكاتب النص كمتلقين مركبين للنص إلى الخروج القسري من حالة التلقي الاستيهامية ليعيدنا إلى حالة التلقي الذاهلة في بعدها الساكن.. وما تلقينا نحن الخارجين عن النص إلا تلقي لنصين معًا في حالة اشتباكهما الحيوي معًا.

ذهول

داخل هذا المتحف الضخم.. والتاريخ يحاصرك من كل جانب.. هذا الصمت الذي يشعرك بمسحة فرشاة الرسام.. صوت إزميل النحّات.. أنت الآن في خزانة الفن.

وقف مذهولًا أمام تلك اللوحة الصغيرة المذهلة.. ظل يتابع تفاصيلها..

ثلاثة رجال بقبعاتهم المتشابهة وأمام ثلاثة كؤوس وزجاجة ثبّتت تلك اللحظة.. المشهد تنقصه الأنفاس.. حركة الأصابع والرموش لكي تكون الصورة مشهدًا تبعث به الحياة الحركة.

داخل حالة الدهشة تلك، شعر أنّ يد أحدهم تمتدّ إلى الزجاجة تمسك عنقها.. تسكب ما في جوفها إلى الكؤوس الثلاثة.

شعر أن السمكة التي في اللوحة تكاد تصدر رائحة شوائها.. بل أبصر بخارًا وكأنه يخرج.. تخيّل الرائحة والطعم والمذاق.. امتدت يد أحدهم لتعبث بإتقان بجسد السمكة وأخذ يوزع على صاحبيه.. لم يتبقّ منها سوى تلك الأشواك المتماسكة.

القبعات مع مرور الوقت أصبحت فوق الطاولة.. خشي أن يصدر صوتًا أو غناءً أو صراخًا.

لم يلتفت لا يمنة ولا يسرة.. ركّز بكل أحاسيسه على ما يحدث في هذه اللوحة.

غير مصدق ما يجري.

فجأةً انتشله من انغماسه في اللوحة جرس..

التفت فإذا بزوار المتحف يتجهون إلى باب الخروج...

أما هو فقد ارتبك وشعر كأنه كان نائمًا أُجبر على اليقظة.

أعاد النظر إلى تلك اللوحة فإذا بها جامدة مثلما شاهدها أول مرة...

الرجال الثلاثة يعتمرون قبعاتهم والزجاجة ملأى والكؤوس فارغة.. لكنه أحس بالذهول.

محمد علوان

٢٣ سبتمبر ٢٠١٥م





النساء والإرهاب.. صرخة عنيفة تطلقها فتيات ونساء في وجه المجتمع

محمد حمزة باحث تونسي

أضحى الإرهاب يشكّل ظاهرة تستأثر باهتمام متزايد من مراكز البحث المتخصّصة والدارسين الأكاديميين مع استشراء ظاهرة الإرهاب وتناميها بتأثير الثورة الاتصاليّة التي ولّدت تحوّلات طالت الشأن الفردي والجماعي على مستوى أشكال التعبير وأنماط الممارسة وسرعة التبادل اللامادي للأفكار والأيديولوجيات والقدرة الفائقة على نشرها، وأيضًا عمق آثارها في الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسياسيّة حتى الدينيّة، وتكثيف مجال تأثيرها خصوصًا وقد صارت نتائج الإرهاب المدمّرة والكارثية على حياة المجتمعات البشرية تُقِضُّ مضجع الدول المتقدمة والنامية على حد سواء، وصار من البيّن اليوم لدى المتخصّصين في الدراسات الجيوسياسية وجود علائق متينة بين الإرهاب وعولمة جارفة لم تُبقِ من الأمم من هو خارج سطوتها بما أفرزته من آثار طالت سكان الكرة الأرضية.

واليوم نشهد عنفًا مستشريًا تحت اسم الجهاد يكشف عن أواصر قوية لا تخفى بين الجهاد من جانب والإرهاب من جانب ثانٍ بصفته جريمة جنائية في القوانين الدولية، حتى إن اختلف تعريف الإرهاب وتكييف الفعل والقائم به والدوافع إليه، كما نشهد تداخلًا بين مفاهيم مثل التطرّف الديني والإرهاب خصوصًا مع تسارع آليات العولمة واتساع مداها لتشمل أصقاع العالم الإسلامي. إنّ التباس هذا الحقل المفاهيمي الذي يتداخل فيه الجهاد بالإرهاب، وتطّور ظاهرة الإرهاب بتطوّر الأحداث السياسيّة والصراعات الإقليميّة والدوليّة في العالم، وامتدادها لتشمل دولًا غربيّة كثيرًا ما عُدَّت بمنأى عن تلقي آثار هذا العنف مباشرًا، واستقطاب أيديولوجيا الإرهاب لعدد كبير من الشباب الذي نشأ في محاضن اجتماعية وثقافية غير تلك التي ينسب إليها عادة دوافع نمو ظاهرة التطرّف، كلّ ذلك أفضى إلى بروز مقاربات عدة تسعى إلى تفسير أسباب استشراء ظاهرة الإرهاب وانتشارها المتعاظم وتعمل على فهم مكوّنات هذه الظاهرة وعلاقتها بالعنف وبالتطرّف وبالصراعات الإقليمية والدولية، وفرض على وجه الخصوص على الدارسين لهذه الظاهرة مغادرة المقاربات الأحاديّة الجانب والمنهجيّة الكلاسيكيّة التي كثيرًا ما بجّلت تفسيرًا أحاديَّ الجانب في دراسة الظواهر الحضارية إلى منهجية جديدة متعدّدة تستدعي اختصاصات شتّى لدراسة هذا الإرهاب العالمي المركّب والخطير الذي يمارس وظيفة الإغواء لمتقبّل لم يعد وجوده مقتصرًا على الفضاء العربي والإسلامي ولا يقتصر على فئات كانت معنيَّةً تاريخيًّا بالانخراط في التنظيمات القتالية، ونعني بها فئات الشباب من الذكور لتطول بشكل لافت للنظر في السنوات الأخيرة عددًا من الفتيات والنساء اللاتي انسقن إلى تبنِّي الفكر الجهادي وانخرطن بدورهن في هذه التنظيمات القتالية.

في هذا السياق يندرج كتاب آمال قرامي «النساء والإرهاب»: دراسة جندرية، وقد صدر في خمسمئة وأربعين صفحة عن دار مسكيلياني للنشر سنة ٢٠١٧م، واشتمل الكتاب على فصول سبعة اضطلعت قرامي بتحرير خمسة منها هي الفصل الأول دراسات الإرهاب والجندر، والثاني: جندرة القتال - الجهاد - الإرهاب. والفصل الثالث: فتنة التنظيم والجماعة أو في دواعي الانتماء، والفصل الرابع: أدوار النساء داخل الجماعات الإرهابية، والفصل السابع وعنوانه: الإرهاب وتشكل الهويات، في حين شاركت



آمال قرامي

الصحافيّة منية العرفاوي في الكتاب بإنجاز الفصل الخامس ويتصل بتقديم بورتريهات لعدد من الإرهابيات المغاربيات، وبالفصل السادس وفيه رصد لعلاقة الأسر بالإرهاب.

والمؤلّفة آمال قرامي جامعية تونسيّة أنجزت في السابق أطروحة دكتوراه دولة حول قضية الاختلاف في الفكر الإسلامي تعويلًا على مقاربة النوع الاجتماعي، وفي كتابها الصادر حديثًا «النساء والإرهاب» تولّت دراسة ظاهرة الإرهاب وعلاقة النساء بالإرهاب من خلال أطروحتها السابقة، ووظّفتها في مستوى المنطلقات النظريّة وفي مستوى المنهج المعتمد وأدوات التحليل، ولا شك أنّ معرفتها الواسعة بما يكتب في الغرب جعل مساهمتها البحثية الجديدة قادرة على هضم ما يكتب في الغرب في موضوع الإرهاب، وعلى دراسة الظاهرة وتشريح أسبابها ومكوّناتها، ورغم دفاع المؤلّفة عن المقاربة الجندرية وتبنِّيها لها، فهي تمتلك حسًّا نقديًّا حملها على الإقرار بأنّ المقاربة الجندرية المقترحة يجب إخضاعها دومًا للاختبار، وأنّه لا يمكن الاكتفاء بمقاربة واحدة لتحليل ظاهرة مركبة ومعقدة مثل ظاهرة الإرهاب.

قراءة الظاهرة من منظور جندري

وكتاب «النساء والإرهاب» بحث مميز، ومرجع مهمّ يضاف إلى الدراسات التي ظهرت في السنوات الأخيرة في العالم الغربي على وجه الخصوص في موضوع الإرهاب، وهو دراسة علميّة تتطلب جهدًا لفهم مقاربة النوع الاجتماعي -

الجندر، وهو كتاب ثريّ في مستوى المعطيات النظرية المفيدة في آن واحد للقارئ المختص وكذلك لغير المختص، كما يشكّل هذا الكتاب قراءة مميّزة وعميقة لإشكاليّة الإرهاب وعلاقة النساء به من منظور جندري، يستحثّ قارئه على الإقبال عليه بدءًا من عتبات الكتاب وأوّلها الغلاف المثير الذي يؤثّثه وجه امرأة وسلاح كلاشنكوف، كذلك عنوان الكتاب الذي ينهض على علاقة عطف بين النساء والإرهاب، والعدول من لفظ المرأة إلى لفظ النساء تنبيهًا من المؤلفة إلى أننا إزاء صور لنساء كثيرات ولأدوار مختلفة (المرأة الإرهابية - المرأة الضحية - الزوجة الأخت)، كما يلفت الانتباه في العنوان أيضًا استعاضة المؤلفة عن مصطلح الجهاد بمصطلح الإرهاب، وهو مصطلح مشحون دون ريب بدلالات كثيرة وإحالات على واقع صار المتقبّل يفتح عينيه وبشكل يكاد يكون يوميًا على عنف دموي يرتكب باسم الدين ودفاعًا عنه.

إنّ القضايا التي يطرحها هذا الكتاب والمتصلة بموضوع النساء والإرهاب غير منفصلة عن مستويات تقبّل الكتاب. وإذا كان من المعروف أنّ كلّ قارئ يقبل على قراءة خطاب ما وهو حامل لأفق قراءة معين ولانتظارات ولوضعيّة نفسيّة واجتماعيّة وثقافيّة ولقبليّات تسوس قراءته للنص وتوجّه إنتاج المعنى، فإننا سنكون بالضرورة إزاء مستويات عدة للقراءة ولمتقبّل متعدّد يخاطبه الكتاب، فثمة القارئ العادي له، والقارئ المنتمي إلى الإسلام السياسي، وكذلك القارئ المثقّف عمومًا والقارئ الأكاديمي والمتخصص، فالقارئ المنتمي إلى الإسلام السياسي ستكون له قطيعة مع عنوان الكتاب قبل النفاذ إلى محتواه؛ ذلك أنه يعد العنف الذي تمارسه التنظيمات القتالية اليوم باسم الإسلام جهادًا وعنفًا مقدّسًا وليس إرهابًا، فمن منظوره؛ يعد الجهاد واجبًا شرعيًّا والحرب على أعداء الله فرضًا لا يجوز تركه، والإسلام هو الذي أمره بقتال المخالفين له في الملة والعقيدة، والإثخان في الأرض أمر توجبه نصوص القرآن والسنة ومما أجمع العلماء عليه. تتيح هذه المقدّمة لدى هذا القارئ الخلوص إلى أنه لا علاقة للإسلام بالإرهاب، فالإرهاب عنف سببه تجفيف المنابع ممّا يدفع ببعض الشباب إلى الغلو، كما أنّه لا وجود لصلة بين الإرهاب المستشري اليوم وموروثنا الديني، وسينتهي هذا القارئ إلى اعتبار كتاب «النساء والإرهاب» قراءة مغرضة ومعادية للإسلام ولثوابته.

من شأن هذا الكتاب تعديل كثير من الأفكار المسبقة حول علاقة النساء بالإرهاب وسبب انخراط النساء في الجهاد وفي الجماعات المسلحة والانضواء داخل التنظيمات الجهادية

أمّا القارئ المسلم العادي للكتاب سواء أكان رجلًا أو امرأة، فيقبل على قراءة الكتاب بجملة من التمثّلات المتعلقة بمنزلة المرأة الاجتماعية وعلاقتها بالرجل، تمثّلات بعضها مبثوث في اللاوعي الجمعي من حيث طبيعة النظرة التي تشكّلت عن المرأة وعن الأدوار التي هي مدعوّة إلى القيام بها. هذا القارئ محكوم عمومًا بمسلّمات متصلة بالاختلاف بين الجنسين وعلاقة المرأة بالفضاء الخاص والعام، وهو قارئ طالما دخل في ثقافته الموروثة وفي المتخيّل الجمعي وممّا هو حاصل من تقسيم الأدوار في المجتمع؛ أن المرأة خُلقت للبيت وللأسرة ولوظيفة الإنجاب.

صورة امرأة مغايرة

إنّ مجمل هذه التمثّلات تجعل الكتاب بحقائقه التي يوردها وبالنماذج من النساء الإرهابيات التي يحلّلها، كتابًا صادمًا لقارئ يواجه صورة امرأة مغايرة، تمجّد الإرهاب وتتغنى به وتشارك في عمليات القتل. علاقة المرأة بالإرهاب من منظور هذا القارئ علاقة «شاذة»، وكثيرًا ما كان يتم «تأثيم» المرأة الإرهابية أو البقاء أحيانًا داخل البارادايم الذكوري آية ذلك الأفكار الكثيرة المتداولة من قبيل التقليل من فاعلية المرأة في الأعمال الإرهابية أو اعتبار أنّ وراء كلّ عملية إرهابية نفّذتها امرأة يوجد رجل يخطّط. إنّ من شأن هذا الكتاب إذن تعديل كثير من الأفكار المسبقة حول علاقة النساء بالإرهاب وسبب انخراط النساء في الجهاد وفي الجماعات المسلحة والانضواء داخل التنظيمات الجهادية. إنّ هذه الأحكام المسبقة أمر واقع وظاهرة يلمسها القارئ المطلع على ما ينتج في الموضوع في مراكز البحوث العربية وكذلك العالمية، وقد ركّزت مؤلفة كتاب «النساء والإرهاب» على القصور الذي لاحظته فيما تنشره مراكز البحوث العربية، وحاولت تقديم زوايا النظر المختلفة التي اهتمت بها هذه المراكز في تجنيد النساء الإرهابيات، مثل التأريخ لظاهرة الإرهاب ورصد الصلة التي تجمع بين الجماعات المقاتلة أو تحليل الأيديولوجيا التي تنهض عليها الجماعات

المقاتلة. في المقابل، فإنّ مراكز البحوث هذه تصرف النظر قصدًا أو عن عدم معرفة عن المقاربة الجندرية، كذلك فإن دوائر القرار ممثلة في الأنظمة العربية والمؤسسة السياسية والأمنية تتحفظ على اعتماد مقولة «الجندر» في معالجة موضوع الإرهاب.

إنّ رصد اتجاهات الدراسات المهتمة بدراسة ظاهرة الإرهاب وبسط مناهج مقاربتها قياسًا على المقاربة التي تبنّتها صاحبة كتاب «النساء والإرهاب» موصول بسؤال مركزي ركّزت عليه المؤلفة، ومداره كيف بالإمكان مقاربة مسألة الإرهاب؟ وهو سؤال غير مفصول عن سعي المؤلّفة إلى مساءلة البديهيّات ومراجعة المسلّمات في مختلف فصول الكتاب حتى في خاتمته، غايتها من وراء ذلك أمران أوّلهما فهم ظاهرة الإرهاب وثانيهما خلق الألفة بين القارئ العربي والدراسات الجندرية.

يمثّل الكتاب إذن دراسة موضوعية لظاهرة الإرهاب، لكنه ليس كتابًا محايدًا وصاحبته لا تخفي ذلك، إنّه التزام بـ«مقتضيات مدنيّة ومواطنيّة» تمنع الحياد وتفرض توجيه النظر لدراسة قضية الإرهاب والوقوف على أسباب الظاهرة ودوافعها، وكيفية تحول أيديولوجيا الجهاد اليوم إلى إرهاب معولم، وهو أيضًا بحث لا يخفي أدواته، بل يغري قارئه بما تضمّنه من ثراء اصطلاحي وعدة منهجية حرصت المؤلفة في مختلف فصول الكتاب على توظيفها للبرهنة على وجاهة المقاربة الجندرية عادةً التعجلَ في تحليل الظاهرة الإرهابية أو في البحث عن تشخيص وحلول تستجيب لأفق انتظار آني لا ينتج غير قراءات متعجّلة وأحيانًا سطحيّة لا تستند إلى مرجعيّات متينة وإلى سند معرفي وثيق، وكأنّنا بالمؤلّفة تحلّ محلّ قارئ كتابها وتطرح أسئلة يمكن أن تدور بخَلَدِهِ: «ما جدوى تحليل مشاركة الفتيات والنساء في الأعمال الإرهابية والحال أن عددهن محدود؟ وما فائدة التمحيص في علاقة فئة منهن بالتطرّف؟ ما أهميّة دراسة الإرهاب من منظور جندري؟

وقد أفضى الكتاب إلى تحليل أمرين مهمّين الأول: دراسة علاقة النساء بالإرهاب وإعادة النظر في المسلّمات المتصلة بعلاقة المرأة بالعنف وهي التي طالما كانت ضحيّة له، وكذلك الإصغاء إلى النساء من مختلف الأعمار والطبقات والأعراق والديانات والتوجّهات الجنسانيّة بما يستتبع ذلك من تحليل ظواهر متصلة بالعلاقات الاجتماعيّة.

والأمر الثاني البحث في الأدوار النسائيّة عبر إعادة النظر في التمثّلات الاجتماعيّة القائمة عن المرأة وعن الإرهاب وخصوصًا حضور المرأة في الجماعات المسلّحة المقاتلة سواء كانت فاعلًا أو مفعولًا بها، والمؤلّفة تتحدث عن ضرورة إقامة «وعي جندري» كفيل بتفكيك كثير من المسلّمات المتصلة بالنساء وخصوصًا تفكيك «الصورة النمطية» التي يبنيها المجتمع عن النساء وعن أدوارهن.

تنخرط آمال قرامي في هذه المقاربة الجندرية لظاهرة الإرهاب بمنهجيّة رصينة بعيدة كل البعد من الوثوقيّة، يجلوها وقوفها عند مصطلح الجهاد وتحوّلاته، وعند علاقة النساء بالإرهاب سواء كنّ ضحايا له أو منتجات له، ودعوتها إلى ضرورة التفكير في مآلات التحديث وفي مصاير المجتمعات العربية، وهو تفكير بلورته المؤلّفة في أسئلة محرقة تطرح اليوم وبإلحاح من قبيل: أليس الإرهاب اليوم وانخراط عدد من الفتيات فيه ووقوعهنّ تحت براثنه مما يدعو إلى مساءلة المدرسة والأدوار التي تقوم بها أو الأدوار المنقوصة التي كان يفترض أن تتولى القيام بها؟ هل حمت المساواة التي أتت بها كثير من التشريعات في المجتمعات العربية المرأةَ من خطر انخراطها في العنف؟ ما علاقة الإرهاب بأيديولوجيا الجهاد المعولم؟ وإذا نحن ولّينا وجهنا صوب المجتمعات الغربيّة الحديثة ما الذي يغري المرأة الغربيّة بالدخول في الإسلام ولبس الحجاب والإيمان بفكرة الجهاد؟ ما هو السحر الذي باتت تمثّله الحركات المقاتلة العنيفة؟ تدفع مثل هذه الأسئلة إلى ضرورة التفكير الرصين في وضعية المرأة؛ ذلك أنّ التشريعات المتقدّمة رغم ما أتاحته للمرأة من حقوق، لم تحمِ المرأة من هشاشة نفسيّة ظلّت تعانيها وهو ما جعل المرأة اليوم وقودًا للإرهاب سواء عبر الانخراط والمشاركة فيه أو في تلقي نتائجه وتبعاته. يضاف إلى الأمرين الآنف ذكرهما ما يتيحه الكتاب من توسيع دائرة البحث في دراسة الإرهاب بالانفتاح على الواقع المحلّي وأيضًا العالمي بتعقيداته وأيضًا تصويب النظر إلى النساء اللاتي لهنّ صلة بالإرهاب بشكل مباشر أو غير مباشر والسعي إلى فهم الخصائص النفسيّة والاجتماعيّة للفئات التي تنخرط في الإرهاب أو التي هي ضحيّة له.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



ديمقراطية العدم

ما بعد الحداثة تتجاوز ملاعب الفلسفة والآداب لتلعب دورًا حاسمًا في تقرير مصائر الأمم

وائل فاروق كاتب وأكاديمي مصري يقيم في إيطاليا

الآن إذا ماتت الحقيقة، فإن كل شيء يصبح ممكنًا من الناحية النظرية، وإذا كان كل شيء اعتباطيًّا، وعارضًا، ونسبيًّا: فإن الحقيقة تكون هي ما أختاره لأقوم به. هذا بالضبط هو «التحرر» تذكرت تلك العبارة لإيهاب حسن وأنا أتابع الجدل السياسي العنيف الذي دار في إيطاليا على مدى العام الماضي، فالحزب الديمقراطي الحاكم يصرّ على تبرير هزائمه المتكررة في الاستحقاقات الانتخابية بشيوع ظاهرة «ما بعد الحقيقة»، حيث يكفي وصول معلومة زائفة إلى حد معين من الانتشار لتحولها إلى حقيقة واقعية، ففي المجتمع الأفقي الذي نعيش فيه احتلت قيمة الانتشار المكانة التي ظلت محفوظة طويلا لقيمة العمق.



هكذا لم يؤثر في الحزب الديمقراطي اليساري النقد السياسي الذي وجهه له منافسوه، لكنه انهار أمام تسونامي من المعلومات الزائفة التي استهلكت مواجهتها طاقة مؤسساته وشغلتها عن الإعداد الجيد للمعركة الانتخابية، فسقط فيها سقوطًا مدوّيًا، حيث أظهرت النتائج النهائية للانتخابات البرلمانية الإيطالية التي جرت أخيرًا حصول ائتلاف يمين الوسط على ٣٧,٣٠٪، وحصول ائتلاف يسار الوسط -الذي يضم الحزب الحاكم- على ٢٢,٩٠٪، في حين استحوذت حركة خمسة نجوم على ٣٢,٥٠٪ من أصوات الناخبين، وهي أعلى نسبة من الأصوات يحصل عليها أحد الأحزاب منفردًا، وبهذه النتيجة من المتوقع في حال نجحت هذه الحركة في بناء ائتلاف انتخابي يضمن لها أغلبية برلمانية، أن يحكم الموقع الإلكتروني الذي يحتكر تمثيل حركة النجوم الخمسة، ويمثل أيضًا المظهر المادي الوحيد لها، الجمهورية الإيطالية ليكون ذلك الحدث -في حال تحققه- أكبر حالة لتداخل الواقع التقليدي والافتراضي وتماهي الحدود بينهما، وحيث تحقق «سياسات ما بعد الحقيقة»، كما يدعوها معجم أوكسفورد، انتصارًا جديدًا، بعد انتصارها في الانتخابات الرئاسية الأميركية، وهذه المرة في قلب أوربا وفي أحد أقدم مجتمعاتها وأكثرها تقليدية، إننا نشهد اليوم كيف تتجاوز ما بعد الحداثة ملاعب الفلسفة والفنون والآداب لتلعب دورًا حاسمًا في تقرير مصاير الأمم وهو ما يستحق وقفة تأمل.

ظهرت حركة النجوم الخمسة في سياق انتشار عدد من الحركات المتمردة على الوضع السياسي العام، والرافضة للسياسات المحلية، التي تعادي أيضًا الطبقة السياسية التقليدية التي دأبت هذه الحركات على وصفها بـ«الفاسدة»، مثل حزب سيريزا اليساري الراديكالي في اليونان وحزب بوديموس المحسوب على اليسار المتشدد في إسبانيا، وحركة

الواقفون ليلًا في فرنسا، وغيرها من الحركات التي اكتسبت شعبيتها أولًا وأخيرًا من معاداتها للمنظومة السياسية القائمة وليس من امتلاكها طرحًا أيديولوجيًّا سياسيًّا جديدًا.

وتعد الحركة ظاهرة ثقافية - سياسية ما بعد حداثية بامتياز، فهي حركة شعبوية معادية للأجانب وللوحدة الأوربية ظهرت في سياق نوع من «الربيع» السياسي الأوربي الذي اكتسح بعض بلدان القارة العجوز في السنوات الأخيرة في ظل أزمة اقتصادية خانقة، وارتباك حكومي وسياسي غربي، وبخاصة بعد الأزمة المالية العالمية في عام ٢٠٠٨م. مؤسس الحركة بيبّى جريلُّو ممثل كوميدي إيطالي اشتهر بنكاته السياسية اللاذعة التي انتهت به إلى الطرد من التلفزيون الإيطالي بسبب انتقاداته لحكومة اليسار الإيطالي المتحالفة في ذلك الوقت مع غريمها السياسي التقليدي الحزب الديمقراطي المسيحي، وهو ما لم يترك له أي فرصة للعب على حبال الاختلافات الأيديولوجية بين الحزبين اللذين يتحكمان في المؤسسة الإعلامية للدولة في ذلك الوقت، فاتجه للعمل في المسرح الذي كان جمهوره محدودًا ونوعيًّا وغير مرضٍ للكوميديان الشهير الذي فضل في النهاية الاتجاه للواقع الافتراضي للتواصل مع قطاع أوسع من الجماهير، في عام ٢٠٠٥م أنشأ مدونة باسمه - بالتعاون مع جيان روبرتو كازالدجيو المستشار في إستراتيجيات الويب - سرعان ما اجتذبت عدة آلاف من المعجبين الذين انتهى التفاعل بينهم في الواقع الافتراضي إلى تأسيس حركة سياسية حملت اسم النجوم الخمسة في عام ٢٠٠٩م، حيث ترمز كل نجمة إلى أحد هموم الواقع اليومي للإيطاليين اليوم وهو ما جعلها أكثر قربًا من المشكلات اليومية للإيطاليين، وأكسبها شعبية كبيرة، كانت نتائجها واضحة في الانتخابات الأخيرة، ويمكن إجمال اهتمامات الحركة، وفقًا لإستراتيجيتها منذ تأسيسها، في البيئة والطاقة النظيفة، وتحسين وسائل النقل العام إضافة إلى توسيع مساحة العالم الافتراضي الذي تعبر عنه من خلال شعار «الإنترنت مجانًا للجميع»، حيث تطالب الحركة بالربط المجاني لجميع الإيطاليين بشبكة الإنترنت.

> **أن يحكم الموقع الإلكتروني الذي يحتكر تمثيل حركة النجوم الخمسة، ويمثل أيضًا المظهر المادي الوحيد لها، الجمهورية الإيطالية فذلك، في حال تحققه، أكبر حالة لتداخل الواقع التقليدي والافتراضي وتماهي الحدود بينهما**

تعامل المجتمع السياسي الإيطالي بسخرية شديدة مع الحركة إلى أن اكتسحت الانتخابات المحلية في إيطاليا في عام ٢٠١٢م فمن دون أي وجود مادي فيزيائي للحركة خارج العالم الافتراضي نجحت الحركة في الحصول على ٩ ملايين صوت يمثلون أكثر من ربع المقاعد في البرلمان يمارسون بوساطتها تأثيرًا كبيرًا في كل ما هو غير «افتراضي» في إيطاليا من داخل الواقع الافتراضي. اضطر المجتمع السياسي الإيطالي إلى الاعتراف بالحركة بعد أن حلت في المركز الثالث في الانتخابات البرلمانية في عام ٢٠١٣م، هكذا تحول المدونة إلى الجريدة الرسمية للحركة والمقر الرئيس لها الذي تنعقد فيه الاجتماعات ويصوَّت فيه على القضايا المهمة وتُجرَى الانتخابات الداخلية، ويُختار مرشحو الحركة للاستحقاقات الانتخابية، كل هذا يحدث خارج الغرف المغلقة، في الفضاء الافتراضي المفتوح للجميع. هكذا وبعد الانتخابات الأخيرة أصبحت إيطاليا حالة نموذجية لهذا النوع من الديمقراطية «السائلة» كما يطلقون عليها، وهي تختلف عن الديمقراطية التمثيلية حيث لا سياسيين يمثلون الجماهير، فكل فرد يساوي نفسه، حتى مؤسس الحركة نفسه لا يتمتع إلا بامتياز امتلاك حقوق الملكية الفكرية لشعار الحركة والتمثيل القانوني للمدونة.

البرنامج السياسي لحركة «خمس نجوم» معادٍ تمامًا للمنظومة السياسية في البلاد، ويحارب جميع الأحزاب التقليدية سواء كانت محسوبة على اليسار أو اليمين، ويرفع شعار التصدي للفساد في جميع القطاعات، والتعاطي بالصرامة الكافية مع جميع الملفات. وتراهن الحركة على السياسة التشاركية للمواطن في اتخاذ القرارات الكبرى التي تهم البلاد، وتدعو في هذا السياق إلى إجراء استفتاء بشأن بقاء إيطاليا في الاتحاد الأوربي. كما تلحّ على تقليص أجور المنتخَبين، وإعادة النظر في الدعم المقدم للأحزاب والمؤسسات الصحافية.

العدم المقدس

في ثلاثينيات القرن الماضي قدس اليابانيون هيروهيتو الإمبراطور الإله الذي قادهم إلى تحقيق نهضة اقتصادية وبناء قوة عسكرية مكنتهم من السيطرة على مساحات



حزب حركة النجوم الخمسة

واسعة من العالم، بعد الهزيمة المخزية لليابان في الحرب احتفظ الإمبراطور بقداسته، إلا أنها كانت قد فقدت معناها ليس فقط لأن الإمبراطور قد تحول إلى مجرد ديكور، لكن لأن الإمبراطور الإله قد قاد شعبه إلى تدمير بلاد الآخرين قبل أن يدمر بلاده نفسها، هكذا بدأ اليابانيون يطلقون عليه اللاشيء المقدس. اللاشيء المقدس هي أفضل عبارة نصف بها الآليات والشروط التي تمارس بها قيم الحضارة الغربية اليوم، حيث تُفرَّغ هذه القيم من معناها رغم تقديس الجميع لها، مثل قيمة الحرية التي أصبحت لأوّل مرّة في التاريخ خبرة جماعيّة، حيث ينظر إلى الحرية اليوم على أنها انفتاح على المطلق، على المجهول، وهو ما يجعلها محاولة دؤوبة للانسلاخ من الواقع، لم يعد التحرر مجرد فعل يهدف إلى التخلص من القيود الاجتماعية أو السياسية أو القانونية، إنما سعي للانعتاق من كل روابط الماضي والحاضر، ليست الحرية إذن دفاعًا عن معنى نؤمن به للحياة، أو هوية نراها محدِّدة لوجودنا، الحرية اليوم هي التخلص من هذه الأشياء التي ترسم حدودًا للذات وتحدّ من الانفتاح على اللاشيء، على ذلك الذي لم نعرفه بعد، ومن ثم نحن عاجزون عن تسميته، ولماذا يجب أن ننشغل بالأسماء ونحن نعيش في عالم ما بعد الأسماء؛ ما بعد الحداثة، ما بعد الصناعة، ما بعد الكولونيالية، ما بعد التاريخ، وأخيرًا ما بعد الحقيقة!

هذه النزعة نحو اللاشيء يغذّيها على السواء الجناح الفكري السياسيّ اليساريّ الذي يرفع شعار «أنا مشرِّعٌ لنفسي»؛ وكذلك الجناح الفكري السياسي اليمينيّ الذي يختصر دفاعه عن الحرية في شعار «تتّسع حرّية كلّ امرئ بمقدار ما تتعدّد الخيارات المطروحة عليه» وبالطبع لا تتسع الخيارات من دون التحرر من التحيزات التي يتسع مفهومها ليشمل كل مفردات الذات والواقع الذي نعيش فيه، ومرة أخرى نحن لا نتحدث هنا على المستوى النظري إنما عن ممارسة يومية في حياة الأشخاص العاديين، فمثلًا سألت إحدى مدارس إقليم فينيتو وعاصمته مدينة فينسيا، أولياء أمور الطلاب؛ إذا كانوا يوافقون على خضوع أبنائهم لاختبارات تساعدهم على تعرف هويتهم الجنسية؛ وعندما سأل أحد أولياء الأمور عن المقصود بكلمة هوية، قيل له: نحن نُولَد ذكورًا وإناثًا، لكننا نكون رجالًا أو نساءً حسب اختيارنا، كما أن تعرُّف «الرجل» و«المرأة» وغيرهما ليست إلا مفاهيم ثقافية لدينا مطلق الحرية في قبولها أو رفضها. لست بصدد إصدار أي حكم أخلاقي هنا، لكني أرصد فقط هذا الفهم للحرية بوصفها «انفصالًا»، بوصفها حالة من الرفض الأوديبيّ ليس فقط للأب والتراث، إنما للواقع كذلك، ليصبح -في إطار هذه النزعة- الحديث عن تحقيق الذات مجرد انفتاح ساذج تجاه جديد مجهول، كثيرًا ما

ينحدر باتجاه السخيف والمُنافي للعقل. إنّ حريّة مطلقة -أي منفصلة عن كلّ شيء- تنتهي بهذا الشكل إلى ذلك «الهراء السامي» الذي يتحدث عنه إيزكس. أو تنتهي، في شكلها الأدنى، إلى الاكتفاء بملذّات صغيرة متسلسلة تحاول أن تُشبع ذاتيّة لا أساس لها.

عندما وضع نيل أرمسترونج قدمه على القمر قال: «خطوة صغيرة لإنسان وقفزة هائلة للإنسانية»، تعكس هذه الجملة نوعًا ما الوحدة التي شعر بها أرمسترونج مع «الإنسانية»، هل ما زالت هذه الوحدة ممكنة؟ هل ما زال ممكنًا أن يجتمع «مطلق» الإنسانية و«نسبية» الفرد في فعل أو حدث أو نص أو شخص في ثقافة انفصلت عن ماضيها البعيد ومستقبلها القريب وانحصرت - انحسرت في غموض «ما بعد-ها»؟!

يعتقد «ما بعد الحداثيون» أنهم حرروا الإنسانية من أسر الثنائيات الفكرية مثل: الخير - الشر؛ الأنا - الآخر؛ الجسد-الروح؛ أو اليمين - اليسار، كما يبدو الأمر في حالة حركة النجوم الخمسة؛ لكنهم في الحقيقة لم يفعلوا إلا الانتقال من التقابل بين الثنائيات (وما يترتب عليه من القدرة على إصدار أحكام تعكس في مجموعها ثقافة وهوية وشخصية فردية - جماعية) إلى التساوي بين الثنائيات (وما يترتب عليه من عدم القدرة على إصدار الأحكام الذي يعني التوقف عن التفاعل مع الواقع وهو ما يؤدي بالهوية الفردية والجماعية إلى الانحلال). التقدم الملحوظ في كل استحقاق انتخابي للأحزاب الشعبوية - المعادل السياسي لثقافة البوب - يؤكد سوء مآل نضالات ما بعد الحداثة، فقد ناضلت ما بعد الحداثة ضد « إقصاء» الحداثة للآخر «المختلِف» بدعوى التفوق العرقي أو الثقافي ولكنها لم تجد طريقًا لهذا إلا «إقصاء» الاختلاف، الذي غيب الثقافة بشكل عام، وهو ما

> **نعيش في عالم أصبح فيه المؤقت مركزيًّا، نعيش حياة مؤقتة، وأعمالًا مؤقتة، وعلاقات مؤقتة، وزواجًا مؤقتًا، وسكنًا مؤقتًا، كل ما نستخدمه أيضًا في حياتنا اليومية أصبح مؤقتًا كالمناديل الورقية والأكياس والأكواب والملاعق البلاستيكية، لا شيء يحمل علامة، لا شيء يحمل معنى لأن كل شيء زائل**

يدفع ثمنه في النهاية الجماعات والثقافات المهمشة مثل المهاجرين، حيث تراجعت دعوات إخراجهم من الهامش أمام الدعوات الشعبوية لإخراجهم من المجتمع.

أهم رموز حركة النجوم الخمسة الذين سيشاركون بنصيب الأسد في الحكومة الإيطالية المقبلة في حال النجاح في بناء ائتلاف لتشكيلها، ليسوا سياسيين ويفتخرون بأن علاقتهم بالسياسة مؤقتة، وهو ما يقابل بإعجاب من الجماهير التي سئمت من تلك المجموعة من العاطلين عن العمل الذين يديرون شؤون البلاد، ولعل جزءًا من هذا الإعجاب مرتبط بأننا نعيش في عالم أصبح فيه المؤقت مركزيًّا، نعيش حياة مؤقتة، وأعمالًا مؤقتة، وعلاقات مؤقتة، وزواجًا مؤقتًا، وسكنًا مؤقتًا، كل ما نستخدمه أيضًا في حياتنا اليومية أصبح مؤقتًا كالمناديل الورقية والأكياس والأكواب والملاعق البلاستيكية، لا شيء يحمل علامة، لا شيء يحمل معنى لأن كل شيء زائل، فقد تحول الانتباه الثقافي المعاصر من الكينونة أو الوجود في العالم إلى السيرورة أو العبور في العالم، إنه عالم العابر والمؤقت، نعم سقطت الأيديولوجية ولكن الخوف من الآخر يتزايد، تراجعت العدمية لكن الحياد السلبي من كل شيء قد حل محلها، فمصطلح «المابعد» الذي أشرت إليه سابقًا لا يعني إلا غياب القدرة على إضفاء المعنى على الحالة الإنسانية الراهنة.

إنّ المرحلة التي تمرّ بها المجتمعات المتقدمة المُنهكة اقتصاديًّا وسياسيًّا، وقبل كلّ شيء، روحيًّا؛ تتيح لنا أن نفهم بوضوح كان مستحيلًا حتّى بضع سنوات خلت «الغيابَ» الأساسَ الذي يخترق هذه المجتمعات، وهو غيابٌ ناتج عن «انعدام ثقة في الوجود» واسع الانتشار، علينا أن نفهمه كنتيجة للقضاء على مسألة «الحقيقة» حيث إنّنا لم نعرف كيف نتناولُها، فقرّرنا تجنّبها، أو توظيف غيابها وهو ما تجسد في ظاهرة «ما بعد الحقيقة» التي انتشرت لدرجة اختيار معجم أوكسفورد لها في عام ٢٠١٦م بوصفها كلمة العام، أطلت ما بعد الحقيقة برأسها أول مرة عام ٢٠٠٨م بعد الأزمة الماليّة الكبيرة التي أظهرت ما يمكن أن تُعرِّضنا له ما بعد الحداثة من خطرِ خلقِ عالَمٍ وهميٍّ يصبح فيه الواقعُ أكثر فأكثر سطحيّة، ففي سياق نصل فيه للشكّ بتماسك الواقع فضلًا عن تماسك حياتنا ذاتها، لا ينبغي لنا أن نندهش إذا دارت تجاربنا الحياتية، على الصعيد الشخصي أو الجماعي، في حلقة مفرغة من الأوهام والشكوك والمخاوف.

الفرد يجوب عالم الوهم

إنّ هذا التركيز على الأنا يرتبط بالفقدان التدريجي لتماسك الواقع، حيث يسود ما دعاه دو سيرتو «نظام التكافؤ» حيث كلّ شيء، وقد اختُزل إلى مجرّد رأي، هو بالتعريف، ومن ثم يجب أن يبقى مساويًا لكلّ شيء آخر. إنّه نظام من دون عمق. وكلّما أصبح التأثير الذاتيّ على هذا الواقع السريع التغيّر مستحيلًا، انفتح المجال لانتشار نظامٍ تقنيٍّ متكاملٍ يشكّل، في نهاية المطاف، آخِرَ ما تبقّى اليوم ممّا يمكننا أن نعدّه واقعيًّا، مجرد بيئة اصطناعية لممارسة الخبرات حيث يجوب الفرد عوالم الوهم متحررًا من قيود قوانين الطبيعة وقيود قوانين المجتمع، حيث يهيم الفرد من خلال التفاعلات الافتراضية، في عالم كوكبي عالمي، لا يتطلب منه الحضور الجسدي، فهو حاضر جسديًّا أمام الكمبيوتر، غائب اجتماعيًّا من سياقه الاجتماعي وعلاقاته التقليدية، إنه مجتمع نظام اقتصادي عصبُه الرئيسُ تكنولوجيا المعلومات ومنظومة الحاسبات والاتصالات، ومنتجُه الرئيس هو المعرفة، وموادُّه الأولية هي الموارد الذهنية، إنه مجتمع انفصمت فيه العلاقة بين الثقافة والمجتمع حيث انحلت الوسائط التقليدية التي كان يشد أحدهما الآخر وكان في مركزها دائمًا الفعل الاجتماعي، فوحدات التحليل التقليدية مثل الأسرة أو القبيلة أو الدولة أو الطبقة أو المهنة لم تعد بالضرورة وسيطًا نشيطًا في توضيح العلاقة بين ما هو ثقافي وما هو اجتماعي. على الجانب الآخر يرى جان بودريار أن أهم ملامح الانتقال من عالم الحداثة إلى عالم ما بعدها هو الانتقال من المعرفة إلى المعلومات، فالمعلومات على عكس المعرفة يمكن أن توجد مستقلة عن الخبرة الإنسانية، ونحن نشهد اليوم تحولًا جديدًا من تحولات المعرفة؛ وهو تحول المعلومات إلى محتوى يمكنه الوجود مستقلًّا عن الواقع، فإذا وضعنا في الحسبان أن ٢٠ ٪ من البشرية تتفاعل وتتواصل من خلال الفيسبوك ومادة التواصل يصل حجمها إلى ٤١ ألف منشور في الثانية، يعدُّها ٧١ ٪ من الشباب (بين ١٨- ٢٤ سنة) المصدر الرئيس للمعلومات والفن والأدب، لأدركنا حجم التهديد الذي يواجهه الواقع كما عرفناه.

يحتج بيل غيتس على هذا الخوف من التغيير، فقد تكون الهوية في العالم الافتراضي غير حقيقية لكنها هوية مختارة، إنها إحدى حقائق الذات التي يصدق عليها وصف الجرجاني في كتابه ذائع الصيت «التعريفات» حيث يقول عن الذات: إنها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب!

لكن ماورو ماجاتي عالم الاجتماع الإيطالي الشهير، لا يرى فيها إلا مرضًا تشخيصه واضح عندما نفكِّر بأوربا. فعجزها عن تقديمها مشروعًا لنفسها - مشروعًا ثقافيًّا أكثر منه سياسيًّا - ينجم، أساسيًّا، عن حقيقة أنّ اسمها (أوربا) لم يعد قادرًا على «تسميتها»، بمعنى أنّه لم يعد قادرًا على إدراك جوهرها، ومن ثم غير قادر على صياغة دعوتها لتبني طرحًا جيدًا يصل ماضيها بمستقبلها. فهذه الدعوة/ النداء لا يمكنها أن تسمع أو تتحقق إلا بامتلاك الواقع، فالحاضر هو حيث الماضي والمستقبل يلتقيان، لذلك تجد أوربا نفسها اليوم، في سياق ثقافي تهيمن عليه التعدّديّة الفوضويّة المتنافرة، مضطرة إلى أن تحيا فقط من خلال السوق والقواعد المجرّدة التي تمليها بيروقراطيّة بروكسل. والنتيجة خيبة أمل كبيرة تعرّض الوحدة الأوربيّة نفسها للخطر.

مراجع:

1- Victor E. Taylor and Charles E. Winquist, Encyclopedia of Postmodernism, Routledge, NewYork 2004

2- Mauro Magatti, La grande contrazione. I fallimenti della libertà e le vie del suo riscatto, Feltrinelli, Milano 2012. 23

3- Slavoij Žižek, Il trash sublime, Mimesis, Milano-Udine 2013.

4- Charles JENCKS, Storia del postmodernismo, Postmedia Books, Milano, 2014.

5- Michel De Certeau, L'invenzione del quotidiano, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

6- Charles Taylor, L'età secolare, Feltrinelli, Milano 2009.

7- Patrick Smith, Knopf : Japan: a Reinterpretation : dubleday publishing group 2011

٨- بيل غيتس، المعلوماتية بعد الإنترنت ترجمة عبدالسلام رضوان، عالم المعرفة ع ٢٣١، الكويت ١٩٩٨م.

٩- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، ٢٠٠١م

١٠- لوتز نيتهامر، ما بعد التاريخ، ترجمة فاضل جتكر، دمشق ١٩٣٥م- ص ١١.





محمد بنيس
شاعر وناقد مغربي

بروكسيل تحت ظلال الحداثة

١

انتظرت سنوات قبل أن أزور بروكسيل. تعرفت عليها من خلال أخبار ثقافية. كان الذي أثارني، وأنا شاب، ما كنت أقرؤه عن رامبو وفرلين. شاعران ملعونان يقيمان معًا في فندق كوژتري، ١، زنقة دي براسور. كان فرلين وصل إلى بروكسيل يوم ٦ يوليوز ١٨٧٣م، ثم التحق به رامبو يوم ٨ يوليوز، استجابة لرسالة من فرلين. وقد قدما معًا من لندن. ثم تحصل المأساة. فرلين يطلق الرصاص على رامبو يوم ١٠ يوليوز ١٨٧٣م نحو الساعة الثانية بعد الظهر، فكان مصيره السجن.

جاءت زياراتي إلى بروكسيل تلبية لدعوات متقطعة بين مدة وأخرى. زيارات لأيام معدودات، نشاط شعري أو ثقافي، ثم أغادر المدينة. هذه الزيارات أخذت تمتلئ، شيئًا فشيئًا، بما ألاحظه من حياة الناس والمكتبات، بالاستفسار عن أسماء وأمكنة وقضايا، بزيارة المتاحف، بالسير على الأقدام لساعات.

معرض للفنان روني ماغريت

للمدينة حيويتها؛ ذلك أن الأوربيين اختاروا المدينة لتكون مقرًّا لمؤسسات اتحادهم. إنها العاصمة السياسية لأوربا. هنا البرلمان الأوربي، وهنا يصنع القرار الجماعي بشأن الاقتصاد، عبر مجموع دول الاتحاد الأوربي. وجود مقر الاتحاد والإدارات الملحقة في مركز المدينة لا يروق البروكسيليين دائمًا. العولمة تدخل إلى بروكسيل محفوفة بطبول الاقتصاد. طوابق عمارات يزداد علوها. ازدحام السيارات. والضجيج، الضجيج.

٢

كانت زيارتي الأولى إلى بروكسيل في ربيع سنة ١٩٩٦م، صحبة برنار نويل والموسيقي المغربي أحمد الصياد. كنا جميعًا مدعوين إلى مهرجان الموسيقا أرس Ars Musica. مع برنار اكتشفت بائعي الكتب المستعملة، وبخاصة الكتب الفنية في رواق بُورتيي Galerie Bortier، الواقع في مركز المدينة. عمارة تعود إلى القرن التاسع عشر. الواجهة من فن الباروك. ندخل إلى مكتبات، نقضي وقتًا طويلًا. وعند المغادرة كان كل واحد منا راكم مجموعة من الكتب النادرة، وبثمن نقدر على أدائه.

هذا الاكتشاف علّمني أن أعود، مع كل زيارة، إلى البحث عن مكتبات الكتب والمطبوعات المستعملة. مكتبات موزعة بين أحياء قديمة. ومنها ما يوجد في السوق الشعبي بساحة جو دي بال Place jeu du bal. أطلب سيارة أجرة. أتوجه إلى السوق. وهناك أقضي ساعات. كتب عن الفنون من جميع الأزمنة، موزعة بين معروضات البائعين أو في متاجر. وقريبًا من وسط المدينة القديمة، مكتبات من الصنف ذاته تفاجئك وأنت تمشي.

٣

تشكل الأروقة الملكية سان هوبير تحفة معمارية، من حيث الاتساع ونوعية الرخام المستعمل وأشكال تطويع الحديد وامتداد السقف الزجاجي. ضوء خفيف، كأنه موسيقا تنبعث من كمنجة عتيقة. أروقة من تقاليد الأسواق التجارية الأوربية. من هذه الأروقة كان فرلين اشترى المسدس الذي أطلق منه رصاصتين على رامبو، فأصابت إحداهما مِعصم يده اليسرى.

توجد في الأروقة مكتبتان فريدتان. الأولى مكتبة تروبّيزم، العريقة، والثانية مكتبة سان هوبير، المختصة بالكتب الفنية. ثم متحف الآداب والوثائق. تروبيزم. مكتبة - متحف. لا تعرف أتأسرك الكتب في البداية أم جمال معمار المكتبة؟ هما معًا؟ بالتأكيد، هي مكتبة تدل على معنى الكتاب في حياة البروكسيليين، وعلى ما كان لهم من شغف بالتأنق في عرضه على القراء وتقديمه لهم كأرفع ما يمكن أن يحصلوا عليه لأنفسهم وأقربائهم وأصدقائهم. عرض الكتب هنا ينافس عرض القطع الفنية، في أروقة ومتاحف. مساحة العرض. السند. الإضاءة. جسد من ورق وكلمات. تلك متعة العين التي ترى وتعشق ما ترى لتقبل على القراءة.

٤

من هذه الأروقة إلى الساحة الكبرى للمدينة. عادتي أن أنوّع الطريق إليها. فالدخول إلى هذه الساحة يمثل، بالنسبة لي، وصولًا إلى ساحة أوبرا مفتوحة. لا أريد أن أقول قاعة، بل ساحة أوبرا. طرق من نواح تحيط بالساحة.

هذا المكان مسكون بأطياف الحداثة وبتاريخ الحرية. في هذا المكان أقام ماركس وصديقه إنغلز، كلاجئين سياسيّيْن، من فبراير ١٨٤٥م إلى مارس ١٨٤٨م، وكتبَا أشهر بيان ثوري في تاريخ البشرية؛ البيان الشيوعي. ومن الواجهة اليسرى، في البيت الذي يحمل اليوم اسم «بيت أنطوان»، اختار فيكتور هوغو أن يقيم منفيًّا من تلقاء نفسه سنة ١٨٥٢م. مسكنان يكادان يحتلان موقعين متقابلين. كل منهما ينظر إلى الآخر،

حتى بعد مضيّ أكثر من قرن ونصف. فماذا يقول اليوم كل منهما للآخر وهما يلاحظان ما تؤول إليه في بروكسيل أفكار الحداثة وقيمها؟

زائرو هذا المكان اليوم سياح منهمكون في ارتياد المقاهي وتسوّق الشوكولاته. كوديفا. نيوهاوس. بور روايال. نساء ورجال يغادرون المحلات التجارية وهم يتباهون بعُلب الشوكولاته. السرُّ كله في التعليب والتغليف. إلى جانب السياح، شبان يتكلمون العربية المغربية. يجلسون فوق مقدمة درج البنايات أو يقعدون فوق الأرض مباشرة. يلتقون للّهْو، وربما لتزجية الوقت في مكان يمنح متعة الفرجة للجميع.

٥

خلال زيارتي الأخيرة، في ٢٠١٢م، قدمت يوم ٢٧ نوفمبر محاضرة، بدعوة من جمعية «لقاءات منتصف النهار الشعرية». أقيمت المحاضرة في قاعة متوسطة الحجم بالمتاحف الملكية للفنون الجميلة. جمهور هذا النشاط الشعري وفيٌّ، منضبط، شغوف، يؤدي ثمنًا مقابل المحاضرة، يملأ القاعة بكاملها. يواظب على الحضور كل ثلاثاء من أكتوبر حتى يونيو، منذ ١٩٤٧م، ابتداءً من الثانية عشرة وأربعين دقيقة حتى الواحدة والنصف، ليتتبع محاضرة عن الشعر، ثم يمضي كل واحد إلى عمله أو إلى سبيله. موعد المحاضرات لا يتبدل. والمكان دائمًا هو نفسه، القاعة الصغرى للمحاضرات، داخل المتاحف.

هذه المتاحف من معالم بروكسيل. لكن إلى جانبها متحف متفرد، من أربعة طوابق، مخصص لأكبر فنان تشكيلي بلجيكي حديث، روني ماغريت. ورغم أن أعمالًا مرجعية لا تتوافر في المتحف، فإن ما هو معروض يعكس ما اتسمت به أعمال ماغريت من تجربة خارجة عن التصنيف المعتاد له ضمن السوريالية. فجرأته الفنية هي التي جعلت ميشيل فوكو يكتب كتيبًا عن لوحته «هذا ليس غليونًا»، أو يكتب برنار نويل كتيبًا أيضًا يحمل عنوان «ماغريت»، يتناول فيه عملًا آخر هو «عطلة هيغل»، أو ديدي أوتانغر «اسم غليون!». إنْ كان ماغريت تقاطع مع السورياليين في مدة محدودة فهو مستقل بذاته. أستمتع بهذا المتحف المصمم وفق جمالية العتمة والضوء، أو الاختفاء والظهور.

> **هذه المتاحف من معالم بروكسيل. لكن إلى جانبها متحف متفرد، من أربعة طوابق، مخصص لأكبر فنان تشكيلي بلجيكي حديث، روني ماغريت.. فجرأته الفنية هي التي جعلت ميشيل فوكو يكتب كتيبًا عن لوحته «هذا ليس غليونًا»، أو يكتب برنار نويل كتيبًا أيضًا يحمل عنوان «ماغريت».**

٦

ثمة مركز فني وحديقة. سهرات وعروض غنائية ومسرحية على امتداد السنة في المركز الفني، الذي لا تعلن عنه أي علامة أو إشارة. الملصقات وحدها تدلك على حركة تتبيّنها في الداخل. بائعون يبسطون فوق طاولاتهم المشتركة كتبًا أدبية وسياسية ثورية من أوربا وأميركا اللاتينية وإفريقيا. يعرضون أسطوانات الموسيقا وفيديو الأفلام. مطعم في نهاية البناية، يرتاده طلاب وفنانون. مكان للقاء قبل الحفلات الموسيقية أو العروض المسرحية وبعدهما.

ويلي المركز حديقة التجارب الزراعية. تطل من فوق على صفوف من جمال الطبيعة. تصميم الحديقة يراعي مستويات أرضية، في الوسط نافورة، والنباتات موزعة بطريقة هندسية تحترم تقسيم المساحات المزروعة إلى وحدات متساوية ومتقابلة، يحكمها منظور عقلاني. بروكسيل مدينة الحدائق. وهذه الحدائق تجسد رؤية أوربية حديثة إلى مكانة الحديقة في جميع نواحي المدينة.

٦

بروكسيل تتفيأ ظلال الحداثة وتتسرب إلى زمن ما بعد الحداثة. مدينة صغيرة، تجري نحو كل الاتجاهات بقدمين هوائيتين. أجلس في مقهى «خمارة الممر» Taverne du passage، داخل الأروقة الملكية سانت هوبير، أفتح الكتاب وأقرأ المقطع الأول من قصيدة بول فرلين «الخريف وجنيُ العنب»:

أشياءٌ تغنّي في الرّأسِ
فيما الذاكرةُ غابتْ
أنْصتُوا، إنه دمُنا الذي يُغنّي
أيتُها المُوسيقَا البَعيدةُ وَالكتُومَة!

نصوص

محمد السعدي شاعر سعودي

لو

كنت بابًا

لأقفلت على نفسي الغرفة.

لو

كنت عقرب الساعة

لتجاوزت الكثير من الوقت.

لو

كنت عمود الإنارة

لتمدّدت على الرصيف.

لو

كنت قميصًا

لبقيت مبلّلا على الحبل.

لو

كنت ماءً

لما تساقطت عن جسدها.

لو

كنت فزّاعة

لتركت ملابسي على الخشب

ومضيت.

لو

كنت عدسة كاميرا

لأقفلت على صورتها

إلى الأبد.

* * *

يمر

الوقت

سريعًا

وأنا

أمدّ

ساقي

لأعرقله.

* * *

الصمت

يُطبق

على

المكان

حتى إنّ الضوء

يفكر أن ينطفئ وحده.

* * *

عندما

تنام قدمي

تحلم بطرقات طويلة.



يرى أن الجدل الذي تثيره كتابات النساء حول الإسلام سببه الرجال

عبدالمجيد الشرفي:

الحلول لا ينبغي البحث عنها في القياس..
وعلى السياسيين أخذ التحولات بعين الاعتبار

حاورته في تونس: **حياة السايب**

يعد المفكر التونسي عبدالمجيد الشرفي من بين أبرز المختصين في تاريخ الفكر الإسلامي، وله مجموعة كبيرة من الدراسات والبحوث والمؤلفات حول مجال تخصصه، لكن اهتمامات الباحث ورئيس المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة بقرطاج) والأستاذ الزائر بعدد من الجامعات بالخارج لا تقف عند الفكر الإسلامي إنما تشمل الظاهرة الدينية كلها. فمعرفة الخلفية الدينية وفق الباحث التونسي الذي كان أول شخصية من العالم الإسلامي تشغل كرسي اليونسكو للأديان المقارنة (بين ١٩٩٩م و٢٠٠٣م) مهمة جدًّا بل ضرورية لفهم كل جوانب الحياة في المجتمع. بل إنه يرى أن الغاية من دراسة الظاهرة الدينية في الأساس هي فهم انعكاساتها في حياة الناس اليوم، وهو ما يفسر عدم تردده في ترؤس أو الانضمام إلى لجان وفرق بحثية مهمتها صياغة حلول للإشكاليات التي تطرح على المجتمع في العلاقة بالنصوص الدينية وفهمها، ولا سيما أن التأويلات القديمة لم تعد تقدم أجوبة مقنعة تتوافق مع التغييرات الجوهرية التي تشهدها مجتمعات هذا العصر. ولذلك فهو اليوم، مثلا، ضمن لجنة تناقش إمكانية إعادة النظر في التشريع التونسي فيما يتعلق بالميراث. في حواره مع «الفيصل» تطرق المفكر عبدالمجيد الشرفي إلى عدد من القضايا والموضوعات المطروحة على المجتمع التونسي الذي يشهد نقاشات ساخنة حول عدد من المسائل ذات العلاقة بفهم الدين وتأويله، إضافة إلى قضايا مهمة أخرى تشغل العالم العربي والإسلامي بصفة عامة.

إلى نص الحوار:

• أنت من المختصين في تاريخ الفكر الإسلامي، رغم أنك لست من خريجي الجامعات الدينية بل من خريجي كلية الآداب في الجامعة التونسية، فكيف أصبحت باحثًا في علم الأديان؟

■ في الحقيقة تكويني مزدوج لأن البكالوريا (امتحان ختم الدروس الثانوية قبل التوجه للجامعة) كانت تتم على جزأين. في الجزء الأول كنت في شعبة العلوم ثم اخترت شعبة الفلسفة في الجزء الثاني، وفي قسم الفلسفة كان يمكن لكل تلميذ ينجح في البكالوريا أن يختار أي شعبة في الجامعة حتى إن كانت شعبة علمية ومن بينها الطب مثلًا. وفيما يخصني، اخترت دراسة العربية وآدابها (العربية فيها اللغة والأدب وما يسمى بالحضارة) وتخصصت في الحضارة. وفي الحضارة هناك جوانب مختلفة من بينها الفكر الديني، لكن اهتمامي بالفكر الديني كان سابقًا لظهور الإسلام السياسي وانتشاره في تونس؛ لأنني لاحظت أن كليات الآداب في البلدان المتقدمة تولي اهتمامًا بالفكر الديني من ناحية هو مكوّن من مكونات الثقافة في كل بيئة من البيئات، سواء كانت بيئة «معلمنة» كما في فرنسا مثلًا أو بيئة تقليدية. ولا يمكن فهم الأدب والفن والسياسة والاقتصاد من دون الرجوع إلى الخلفية الدينية. ولم أهتم بتاريخ الفكر الإسلامي فقط، بل توجه اهتمامي للفكر الديني في غير المجال الإسلامي واهتممت بالمسيحية خصوصًا وبعدد من الديانات الأخرى، وكنت صاحب كرسي اليونسكو للأديان المقارنة، وهو أول كرسي في العالم الإسلامي.

وفي اعتقادي لا يمكن فهم الإسلام إلا بوضعه في نطاق الظاهرة الدينية عمومًا، وهو ما حاولت القيام به في كامل مسيرتي العلمية، وهو مسار مختلف اختلافًا جذريًّا عما يجري في الجامعات الدينية كالزيتونة (تونس) والأزهر (مصر) والنجف (العراق) وقم (إيران) والقرويين (المغرب) وغيرها. والغاية من دراسة الفكر الديني بعيدًا عن الدوغمائية

والوثوقية هي محاولة لفهم هذه الظاهرة وفهم انعكاساتها في حياة الناس اليوم، وهذا أمر صعب؛ لأنه تتقاطع فيه اختصاصات متعددة فلا بد من الإلمام بشيء من علم النفس والفلسفة والتاريخ وحتى الديموغرافيا، وهي عوامل تتضافر ونحاول من خلال استغلالها أن يكون فهمنا للظاهرة الدينية فهمًا أفضل لا فقط لأسباب ذاتية بل لأسباب معرفية.

• تدافع في بحوثك عن فكرة الارتقاء بالفكر الإسلامي نحو الحداثة وأشرت مثلًا في كتابك «الإسلام والحداثة» إلى ضرورة الأخذ في الحسبان وجود أربع ثورات كبرى شهدتها البشرية منذ بداية النهضة الغربية، وهي على التوالي ثورة كوبرنيك وإثباته أن الأرض ليست محور الكون، ونظرية التطور منذ داروين، وما أثبته فرويد من استدلال على السلوك الإنساني (ثنائية الوعي واللاوعي)، والتطور التكنولوجي المهم، وفي هذه الأثناء حدث ما يسمى بالربيع العربي. هل يمكن أن نعتبره ثورة كبرى خامسة وجب أخذها بعين الاعتبار في العلاقة بإعادة قراءة الفكر الديني؟

■ ما يسمى بالربيع العربي هو علامة على أن طرق الحكم التقليدية في البلاد العربية وصلت إلى مأزق، ولذلك فإن خروج ملايين المواطنين إلى الشارع والمطالبة بالحرية والديمقراطية والكرامة ظاهرة كانت في حد ذاتها متوقعة لكن لا في شكلها. فالشكل الذي اتخذته هو الذي كان غير مسبوق لكنها حركة طبيعية في مسار التاريخ فهذا ليس غريبًا؛ لأن ما حصل في تونس حصل في ليبيا وسوريا ومصر واليمن. وهذا الربيع العربي لا شك أن تقييمه الآن ربما ما زال سابقًا لأوانه لأن فيه هذا البعد الذي ذكرته، وهو أن الشعوب لم تعد تقبل طرقًا في الحكم أصبحت غير متماشية مع تطلعات الشباب بصفة خاصة. هذا واضح، لكن هناك عوامل خارجية كان لها دورها فيما شهدته المنطقة العربية في الأعوام الأخيرة. ليس هذا واضحًا في تونس كل الوضوح لكنه واضح في ليبيا وواضح في سوريا بصفة أخص، فلا ننسى أن الولايات المتحدة خططت للشرق الأوسط الجديد ولا ننسى أن هناك

كليات الآداب في البلدان المتقدمة تولي اهتمامًا بالفكر الديني. ولا يمكن فهم الأدب والفن والسياسة والاقتصاد من دون الرجوع إلى الخلفية الدينية

مخططًا إسرائيليًّا لتقسيم مصر على أساس طائفي، ولا ننسى ضرب قوة العراق العسكرية (الحرب الأميركية وحلفاؤها على العراق سنة ٢٠٠٣م) وحرب بالوكالة في سوريا وهذا المخطط موجود فعلًا، يعني أننا لا نتحدث عن مؤامرة بل عن مخطط منشور ومعروف لدى القراء.

وهذا التفكيك للعالم العربي يندرج في إطار مخطط إسرائيلي تسانده الولايات المتحدة ويسانده الغرب بصفة عامة؛ لأنه يمكّن لإسرائيل من قوة تنفرد بها من دون سائر الأنظمة العربية. وهنا لا بد من أن نشير إلى أن المعضلة الفلسطينية رغم المحاولات الراهنة لتهميشها تبقى هي قلب القضية القومية والوطنية في البلاد العربية وهذا يطول فيه الحديث. وأنا شخصيًّا أعتبر أن الغرب في هذه القضية كان من مصلحته إقامة إسرائيل لأنه لولا مساندة الغرب لما قامت إسرائيل، وإسرائيل تقوم بأدوار مختلفة في هذا الشأن. أولًا، هي تخلص الأوربيين من يهودهم فيهاجرون إلى إسرائيل ونعرف أن اللاسامية متغلغلة في أوربا الغربية والشرقية، فالمآسي التي عاشها اليهود في أوربا بالطبع أحدثت نوعًا من الشعور بالذنب في الغرب، لكن الحل بالنسبة لهم لم يكن في تجاوز العنصرية واللاسامية وإدماج اليهود في المجتمعات الغربية، ولكن التخلص منهم بأن يُوجَّهوا إلى فلسطين. ثانيًا، ومن الناحية الجيوستراتيجية، فإن إسرائيل تعتبر رأس الحربة بالنسبة للغرب تمكّن لهم من بيع الأسلحة للأنظمة القائمة في الشرق وفي الآن نفسه تمنع شعوب هذه المنطقة من أن تتوجه نحو بناء المستقبل بحسب المواصفات التي يقتضيها العصر الراهن، أي التوجه نحو المعرفة والتمكن من العلوم الحديثة والتكنولوجيا لذلك فإن ما حصل في الربيع العربي فيه هذا الجانب أيضًا الذي لا يمكن إنكاره.

ضياع مستحقات الشعوب

• كنتَ عضوًا في الهيئة العليا لتحقيق أهداف الثورة، ولك علاقة بلائحة تخص تأييد الثورة في سوريا؟

■ عندما قامت الثورة في سوريا كنتُ عضوًا في الهيئة العليا لتحقيق أهداف الثورة (الهيئة التي تولت زمام الأمور مباشرة بعد فرار الرئيس بن علي) وكنت بادرتُ بتحرير لائحة صادقت عليها الهيئة العليا لتأييد الثورة السورية لكن قبل أن تنزع نحو التسلّح. وعندما سلحت هذه الثورة من طرف الأنظمة الموجودة في المنطقة العربية وغير العربية، فإن الثورة إذ ذاك حادت عن طريقها ولا يمكن مساندة ثورة

مسلحة على حاكم أيًّا كان؛ لأن الثورة المسلحة تتدخل فيها المصالح الأجنبية وتضيع مستحقات الشعوب وهذا ما حصل في الربيع العربي.

• هل تجاوزت تونس الأزمة، بعد الثورة؟

■ تونس نجحت إلى حد كبير في تجاوز أزمتها، أعني أزمة الحكم لا الأزمات الاجتماعية والاقتصادية فهي ما زالت قائمة، لكن أزمة الحكم لم تنحل في مصر وفي سوريا وفي اليمن وفي ليبيا؛ لأنها أدت إلى الدمار والفوضى وإلى حكم الميليشيات، ولا يمكن أن نعتبر أن الربيع العربي هو كل متجانس بل إن ظروف كل بلد تختلف عن ظروف البلد الآخر.

تحديث الفكر الديني في تونس ليس مصادفة

• لنعود إلى علاقة الربيع العربي بتحديث الفكر الديني، ماذا يمكن أن تقوله في هذا الصدد؟

■ يمكن القول: إن من الأسباب التي جعلت تونس تنجح نسبيًّا في تجاوز المرحلة التي عاشتها إبان حكم الترويكا (الحكومة التي أفرزتها أول انتخابات ديمقراطية بعد ثورة ١٤ جانفي ٢٠١١م، واتسمت بالاضطراب وببداية تسرب الإرهاب إلى تونس) هو أن الفكر الإصلاحي متجذّر منذ القرن التاسع عشر وهناك حركات فكرية واجتماعية عصرية لا مثيل لها في البلاد العربية الأخرى وبخاصة الحركة النقابية. فلا ننسى أن الحركة الفكرية ليست منعزلة عن السياق التاريخي الذي ترد فيه. فالمُصلِح الطاهر الحداد مثلًا كان من دعاة تحرير المرأة وكان لكتابه «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» تأثير لا ينكر، لكن لا بد من التذكير أنه في المؤتمر التأسيسي للاتحاد العام التونسي سنة ١٩٤٦م (المنظمة النقابية الوطنية الأهم في تونس وساهمت في معركة التحرير الوطني) كانت هناك لائحة تطالب بتمكين المرأة من حقوقها وتطالب بتحديد تعدد الزوجات. إذن كانت هناك حركة فكرية وكانت هناك أيضًا حركة اجتماعية فاعلة، كما أن وجود طبقة وسطى مهمة في البلاد والقرب الجغرافي من أوربا من العوامل التي ساعدت التونسيين على تجنب بعض المنزلقات التي شهدتها بلدان أخرى، ولهذا فالفكر الديني التحديثي هو موجود في تونس لا من باب المصادفة، إنما هناك عوامل تاريخية جعلت الجامعة التونسية المعلمنة الوحيدة في العالم الإسلامي التي يدرس فيها الفكر الديني لا عن طريق رجال الدين والمشايخ، بل يقوم بالتدريس والبحث باحثون لا صلة لهم بالمؤسسة الدينية التقليدية، وهذا المثال غير موجود لا في مصر ولا في السنغال ولا في إندونيسيا ولا في أي بلد. وعندما حاول المرحوم نصر حامد أبو زيد في جامعة القاهرة أن يكون مدرسًا للفكر الديني وهو غير منتمٍ للجامعة الدينية التقليدية نعرف جميعًا ما آل إليه أمره من تكفير وهذا ما لا يحصل في تونس، فالذين يدرِّسون الفكر الديني من غير رجال الدين ومن غير المتخرجين من المعاهد الدينية. ونحن في نطاق بيت الحكمة نظمنا ندوات شاركت فيها مجموعة من المختصين في الدراسات الدينية وليسوا كلهم من خريجي الزيتونة أو من علماء الزيتونة، فهذا تقليد موجود في الساحة الثقافية التونسية وفي الساحة الدينية التونسية.

• التركيز على وجود مؤامرة خارجية ومخطط أجنبي عدواني وعلى وجود متربصين بالمنطقة العربية الإسلامية، هل يؤدي بنا إلى السقوط في منطق الوثوقيّة - التي تحاربها أنت شخصيًّا - التي تؤمن بأن الآخر هو سبب الوضع المتردي للمسلمين اليوم وأن يحيد بنا إلى نوع ما من السلفية التي تحمّل المسؤولية للغرب الكافر؟ هل يكون العيب فينا وليس في الآخر؟

■ ليس هذا ما قصدته البتة؛ لأنني ذكرت المخطط الأجنبي للمنطقة العربية والإسلامية باعتباره عاملًا من العوامل. فهو ليس العامل الوحيد ولا هو ربما العامل الرئيسي وهذا أمر معروف؛ لأن الاستعمار والاستغلال والهيمنة لا تسلط إلا على الشعوب التي هي مستعدة لقبول هذه الهيمنة؛ لأنها هشة وغير متقدمة وقابلة للاختراق. ولذلك فإن العيب ليس في الآخر وإنما فينا نحن. ومن المهم أن نكون واعين بمسؤوليتنا لكن يجب أن تكون أعيننا منفتحة على العوامل الخارجية كذلك. فهي ربما ليست هي المحددة ولكنها موجودة ولا يمكن إنكارها. ونحن عندما نقول ذلك لا نسقط في نظرية المؤامرة؛ لأن المخطط الهادف لتفكيك المنطقة العربية للأسباب التي ذكرنا موجود ومنشور، لكنه تحليل للقوى الإقليمية الدولية الموجودة ولا يعفينا البتة من المسؤولية الذاتية وهذا لا شك فيه ولا يعود بنا إلى أي نوع من أنواع السلفية، بل على العكس من ذلك تمامًا فالسلفية لا معنى لها في هذه الحالة لأن الحلول

التي كانت صالحة لدى السلف لم تعد صالحة لهذا العصر، والدليل على ذلك أن «داعش» ولأنه تبنى مقولات سلفية على غرار تركيز الخلافة وتطبيق الشريعة، نعرف ما آل إليه الأمر مع هذا الاقتداء الأعمى بالسلف من دون اعتبار الفروق بين الظروف التي فكّر فيها السلف والظروف التي نعيش فيها نحن، وليس هناك أي خطر من هذه الناحية.

• يتردد في بحوثك ودراساتك ما تسميه بالخطاب الميثي الذي يكبل الفكر الإسلامي من منظورك، كيف يبرز ذلك؟ وكيف يمكن تجاوز هذا الخطاب للوصول إلى العقلانية التي تعدها شرطًا من شروط الوصول إلى الحداثة؟

■ لا شك أن الجانب الميثي مثل البعد الرمزي بصفة عامة والمتخيل، موجود باعتباره ملكة من الملكات البشرية وباعتباره يتحكم في سلوك الناس والجماعات بصفة خاصة، لكن إلى جانب الميث والرمز والمتخيل، هناك العقل. وواجبنا أن نجعل الجانب العقلي حاضرًا في تفكيرنا وفي سلوكنا حضورًا يستجيب للواقع الحضاري الكوني اليوم. لا يمكن لنا ألا نكون عقلانيين وعقلانيتنا هي التي تجعلنا نأخذ بعين الاعتبار الملكات الأخرى التي ذكرتها. فهذا في صلب العقلانية فنحن نميز بين الميث والرمز والمتخيل بواسطة العقل؛ ولهذا فإن العقلانية لا تلغي الأنماط الأخرى إنما تأخذها بعين الاعتبار. أعرف أن في الغرب تيّارًا كاملًا ضد حركة التنوير وما آلت إليه، وأن هناك مفكرين يعتبرونها مسؤولة عن المآسي التي عاشتها البشرية وبخاصة في القرن العشرين وخلال الحربين العالميتين الأولى والثانية اللتين خلفتا الملايين من الضحايا، لكن هذا ليس صحيحًا، وأنا أومن أن العقلانية ليست السبب في ذلك.

ويحضرني أني شاركت بمداخلة في المغرب الأقصى وكان من بين الحضور المفكر الأميركي فوكوياما المعروف بنهاية التاريخ، وكان عنوان مداخلتي «المراهنة على العقل والتقدم». وهي مراهنة فعلًا، يعني أن ما يصلح لنقد العقلانية في الغرب لا يصلح لنا اليوم. وعندما نصل إلى عقلنة تصرفنا في حياتنا اليومية وحياتنا السياسية وعندما نصل إلى الدرجة التي وصل إليها الغرب، يمكن لنا ربما أن نقلل من شأن العقلانية، لكن في هذه المرحلة الحالية التي نمرُّ بها، نحن مضطرون إلى التخلص من كثير من طرق التفكير الميثية والمعتمدة على المتخيل وعلى تمثل الماضي تمثلًا غير تاريخي. وهذا من مقتضيات الحداثة بالنسبة إلينا نحن، وليس بصفة مطلقة لأن الحداثة من أهم مقوماتها العقلانية. هناك أساسان للحداثة وهما العقلانية والفردانية التي هي ليست الأنانية بل الاعتراف بقيمة الفرد باعتباره حرًّا ومسؤولًا. وإذا ما كنا في تفكيرنا وفي سلوكنا نولي الفرد مكانة غير المكانة التي له في القديم، فإننا نطمع في أن نكون حداثيين. نحن اليوم نعيش فترة يتداخل فيها التفكير الميثي والخرافي واللاعقلاني مع التفكير العقلاني والرصين والعلمي؛ لأن المرحلة التي نعيشها، مرحلة انتقالية في تاريخنا، ولا أتحدث عن تونس فقط، وإنما عن العالم الإسلامي عمومًا.

عبد المجيد الشرفي
مرجعيات الإسلام السياسي

العيش في مرحلة الترميق

• لكن هذه المرحلة الانتقالية التي من المفروض أن تحولنا إلى مرحلة قادمة، مرحلة عقلنة حياتنا في مختلف جوانبها لم تحل دون وجود جانب مهم من الشباب المسلم لا يحلم إلا بالانتقال إلى مرحلة ما بعد الحداثة من دون انتظار ما ستؤول إليه الأمور في المنطقة. ويمكن القول: إن شبابنا اليوم وعلى الأقل الكثير منهم إن كانوا موجودين جسديًّا في المنطقة العربية والإسلامية فإن عقلهم في الضفة الأخرى من العالم وتحديدًا في الغرب الذي دخل مرحلة ما بعد الحداثة؛ فكيف نفسر هذا الوضع؟

■ إذا أردنا تلخيص الوضع، فإننا نقول: إننا انتقلنا من المرحلة الأولى التي كانت انبهارًا كاملًا بالغرب إلى مرحلة أصبحنا نميز فيها بين ما هو إيجابي في الغرب وما هو سلبي. مثلًا فيما يخص بناء الدولة. الغرب بنى منذ قرنين على الأقل ما يسمى بالأمة الدولة لكن لم يكن يعترف بهذا الحق في بناء الأمة الدولة للشعوب المستعمرة، ولذلك فليس لنا أن ننبهر

> **مرحلة الترميق ليست خاصة بنا، فنجد هذا الترميق كذلك في الغرب. فما معنى أن ينخرط بعض الغربيين في الحركات الجهادية؟ وما معنى أن نجد شبابنا يعتنق مذاهب وأديانًا لم تكن موجودة في بلادنا**


يلتقي الرئيس الباجي قائد السبسي

بما تحقق للغرب وللشعوب الغربية بما أن هذه الشعوب كان سلوكها فيما يتعلق باحترام حقوق الإنسان وفيما يتعلق بالحقوق السياسية والفردية سلوكًا لا مثاليًّا ولا حتى إنسانيًّا. ثم نحن الآن بعد تجاوز مرحلة التمييز بين ما هو إيجابي في الغرب وفي الحداثة الغربية، في الفترة التي تسمى العولمة التي تشعبت فيها المسائل إلى درجة غير مسبوقة وضعفت فيها رغم كل شيء المؤسسات الوطنية القائمة لفائدة الشركات المتعددة الجنسيات ولفائدة رأس المال العالمي، الذي هو أساسًا يمتلكه الغرب قبل أن تدخل قوى أخرى على الخط من بينها الصين مثلًا. وشبابنا اليوم ممزق بين ما يراه وما يسمعه ويقرؤه في وسائل الاتصال الحديثة من أنماط حياة غربية وما يعيشه في مجتمعه. بهذا نفسر هذا التوق إلى الهجرة مثلًا لدى الكثير من شبابنا؛ لأنه يتصور أن الغرب هو ذاك الذي يراه على شاشة التلفزيون أو في الإنترنت ولا يعرف الصعوبات التي يعانيها الغربيون أنفسهم. المهم أننا دخلنا الآن مرحلة كنت وصفتها في بعض المناسبات بمرحلة الترميق. ومرحلة الترميق هذه ليست خاصة بنا فنجد هذا الترميق كذلك في الغرب. فما معنى أن ينخرط بعض الغربيين في الحركات الجهادية وهم قد عاشوا في بيئة بعيدة جدًّا عن قضايا الإسلام والمسلمين؟ السؤال كذلك ما معنى أن نجد عند الشباب من يعتنق مذاهب وأديانًا لم تكن موجودة في بلادنا أو في البلدان العربية الأخرى. فهذا كله يدل على أن الترميق هو السمة الغالبة على السلوك اليوم ويتجلى ذلك مثلًا في تقليد الغرب في اللباس وفي إطلاق اللحية عند الشباب وفي استعمال وسائل الزينة لدى النساء وفي الآن نفسه هناك ردة فعل على هذه العولمة من خلال إرادة التميز. فالكثير من النساء يشعرن بطريقة غير واعية بأن إثبات الذات يمرّ عبر تميّز المرأة المسلمة عن المرأة غير المسلمة بلباس الحجاب مثلًا. طبعًا هناك أسباب اقتصادية واجتماعية، لكن في العالم الإسلامي الظاهرة موجودة وظهرت في البداية بتأثير من حركات الإسلام السياسي.

ونعرف اليوم مثلًا أن في إيران التي تفرض نوعية معينة من اللباس يشترط تغطية الرأس، هناك حركة نسوية تطالب بحق المرأة في ألا تلتزم باللباس المفروض على المرأة (التشادور) وما أعتبره ترميقًا هو أن تأخذ ما تراه مناسبًا لك في ظرف معين وترفض شيئًا آخر من دون أن يكون هناك منطق داخلي يربط خياراتك هذه.

في القديم كانت الأمور واضحة. فقد كانت هناك منظومة متكاملة بين الفكر والسلوك والآن هناك تشظٍّ لهذه المنظومة في المستوى الفكري والسلوكي. ولهذا فإن الشباب بصدد البحث عن إثبات الذات بطرق مختلفة، تؤدي في بعض الأحيان إلى الانتحار، وعدد المنتحرين في السنوات الأخيرة في تزايد وليس في تونس فحسب، وهو نتيجة صعوبة التوفيق بين الإيمان التقليدي والإيمان الذي يأخذ بعين الاعتبار المعارف الحديثة من ناحية وصعوبة التوفيق بين مقتضيات الحرية الذاتية والضغط الأسري والاجتماعي من ناحية ثانية. الشباب


ناجية الوريمي

يعيش كذلك التمزق بين الطموح والإمكانيات. وكل هذا يجعل هذه العولمة تخلق وضعًا يمكن أن نقول: إنه وضع مأسوي بالنسبة إلى العديد من الشباب بصفة خاصة، ولهذا ترين أن الجواب عن سؤالك يثير قضايا من طبيعة مختلفة ليست كلها فكرية، بل فيها ما هو فكري وأيضًا ما هو سياسي وما هو اقتصادي واجتماعي إلى غير ذلك.

• تلاحظ في مسيرتك البحثية أن القوانين في البلدان العربية والإسلامية كلها وضعيّة إلا فيما يتعلق بقضيتي الحكم والأسرة، فهي محكومة لدى أغلبية الفقهاء بنصوص غير قابلة للتأويل في حين أنك تعتبر أن ليس هناك ثوابت في الإسلام ما عدا ما تسميه بنواة صلبة؛ علامَ تستند في ذلك؟

■ ليست هناك نصوص غير قابلة للتأويل، هناك مقولات نسمعها بكثرة ونقرؤها في الأدبيات الإسلامية مثل المعلوم من الدين بالضرورة. وليس هناك شيء معلوم من الدين بالضرورة وإنما هناك ما هو معلوم من الدين بحكم الثقافة والتكوين والقيم إلخ. وليس هناك شيء ثابت في الدين باستثناء نواة صلبة وهي التوحيد والإيمان بنبوة محمد ما عدا ذلك فإنه نسبي وليس ثابتًا، وإذا ما اعتبرنا ذلك فإننا نلاحظ أن التشبث بالتأويل التقليدي للنصوص القرآنية إنما يعكس مصالح فئات اجتماعية محافظة. نحن ورثنا مجتمعًا أبويًّا بطريركيًّا حسب عبارة هشام شرابي وهذا المجتمع يصعب عليه أن ينتقل إلى مجتمع فيه المساواة بين الرجل والمرأة وهذا - مرة أخرى- ليس خاصًّا بتونس. في الأسبوع الماضي، نشرت جريدة «لوموند» الفرنسية بحثًا عن العلاقة بين الرجال والنساء في السويد التي يضرب بها المثل في المساواة، يعني أن هذه المساواة ليست كاملة وهناك صعوبات في تحقيقها في كثير من المجالات. ومجتمعاتنا لا مناص لها من أن تحقق في يوم من الأيام هذه المساواة بين الرجال والنساء؛ لأن هذا الأمر ينخرط في حركة التاريخ في نهاية الأمر. فنحن أحببنا أم كرهنا بصدد الانتقال من مجتمع يعتمد على تراتبيّة معيّنة إلى مجتمع فيه نوع جديد من العلاقات بين الأفراد غير التراتبية. فهذه التراتبيّة لم تعد مقبولة في الضمير الجمعي ولا تؤيدها أنماط الإنتاج الحديثة، ولذلك فالأفضل بالنسبة للمسؤولين السياسيين وقادة الفكر كذلك أن يأخذوا بعين الاعتبار هذه التحولات، فهي من مقتضيات الانخراط في العصر. والمساواة بين النساء والرجال في جميع المستويات من سمات هذا العصر، وإذ ذاك فإن تأويل النصوص يجب أن يتلاءم مع يقتضيه هذا الانخراط في العصر. فظروفنا تغيرت وينبغي أن يتغير تأويلنا لهذه النصوص، ونحن اليوم نعرف ما لا يمكن للقدماء أن يعرفوا، فما توافر لنا من أدوات المعرفة لا صلة له بما كان يتوافر للقدماء. لنتذكّر أن الكتابات كانت مقتصرة على طبقة من الكتاب الرسميين الذين يدوّنون لجهاز الحكم فقط ويدوّنون على البردي أو على الجلد أو على الحجر، ثم تم اكتشاف «الكاغط» وأصبحت الكتب المخطوطة باليد متوافرة أكثر من البردي أو من الرقوق وغيرها من الأدوات التي يكتب عليها، ثم تم اكتشاف المطبعة وأصبح الكتاب متوافرًا لأعداد لم تكن تحلم بأن تقرأ؛ لأن الكتاب المخطوط كان نادرًا وحكرًا على طبقة ضيقة لكن المطبعة وسعت من جمهور القراء.

والآن نعيش عصر الإنترنت والمعلومات أصبحت مذهلة، ولذلك نحن اليوم نعرف عن مجتمع القرن السابع الميلادي الذي ظهر فيه الإسلام أضعاف ما كان يمكن لآبائنا وأجدادنا أن يعرفوه عن خصائص المجتمع، وعن تكوينه وعما كان يوجد فيه من موازين القوى في نطاق العشائر والقبائل والعلاقات مع الخارج، فعندما نستحضر هذه الظروف التاريخية فإننا نفهم لماذا فهمت الآيات القرآنية وأوّلت بطريقة معينة، ولماذا وضعت الآلاف المؤلفة من الأحاديث لتبرير القيم السائدة، فهذا لم يكن ممكنًا منذ قرن لأن المعلومات لم تكن متوافرة. أنا نشرت منذ بضع سنوات مقالًا في الحوليات التونسية حول ملكة سبأ وهو نتيجة سنوات من البحث، وإذا ما قارنت بين ما يمكن لمن يعيش سنة ٢٠١٨م أن يعرفه ومن كان يعيش منذ خمسين سنة

فقط وهو يبحث عن المعطيات التاريخية، فإن المعلومات المتوافرة لمن يعيش اليوم أكثر بكثير من التي كانت متوافرة منذ خمسين سنة، أو بالأحرى لمن عاشوا منذ عشرة قرون. فالتفاسير التي نجدها والمتعلقة بهذه القصة من سورة النمل عند الطبري وعند الرازي والزمخشري والقدماء كلهم إلى الطاهر بن عاشور، هي معلومات تجاوزها الزمن ولا يمكن أن نفهم النص القرآني وأن نهمل في الآن نتائج المعطيات التاريخية التي تتوافر لدينا نحن، وقس على ذلك مئات الأمثلة.

• هل نقيس ذلك على مسألة الميراث مثلًا؟

■ نحن نسمع بالنسبة للمساواة في الإرث أن القاعدة القرآنية مطلقة ولا سبيل إلى عدم تطبيقها. طيب إذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر أن مئات الآلاف من الحالات لا يمكن أن نطبق فيها بعض الآيات القرآنية وخاصة الآيات المتعلقة بالإرث، أضرب على ذلك مثلًا يمكن أن يعيشه أي إنسان، وهو أن يموت شخص في حياة أبويه ويترك زوجة وابنتين. وإذا ما أردنا أن نطبق ما يوجد في النص القرآني على هذه الحالة المتكررة، فإننا نلاحظ أن أنصبة الجميع تتجاوز التركة نفسها. البنتان لهما الثلثان والزوجة لها الثمن والأب والأم لكل واحد منهما السدس، وعندما نجمع نجد أنها تتجاوز نسبة المئة بالمئة من التركة. وهذه ليست حالة شاذة فماذا فعل الفقهاء الذين عاشوا هذه الحالات؟ لقد احتالوا بأن أنقصوا من نصيب كل واحد من الورثة بطريقة يسمونها العول ولهذا يقولون: هذه المسألة عالت.

وهذه الآيات ليست قابلة للتطبيق في كل الحالات؛ مما يدل على أنها وضعت لحل مشاكل ظرفية عاشها المجتمع الإسلامي، وهذه الآية وغيرها إنما جاءت لفض مشاكل معيشة لا مطلقة. ويفسر التأويل التقليدي بأن الناس في القديم يحتاجون للمبررات الدينية للقوانين التي يسنّونها للمجتمع. أما اليوم فلسنا في حاجة إلى مبررات دينية لسنِّ القوانين للمجتمع وهذه ليست دعوة للعلمانية، بل هو واقع. بالطبع، الفقهاء يحاولون دائمًا عن طريق القيم والقياس، لكن الأوضاع تختلف اختلافًا جذريًّا والحلول لا ينبغي البحث عنها في القياس، وإنما ينبغي البحث عنها في القيم الحديثة التي تلخصها حقوق الإنسان التي من بينها الحرية والمساواة الديمقراطية والعدل ...إلخ.

> **ما تكتبه ناجية الوريمي أو زهية جويرو يمكن أن ينتج في جامعة هارفارد أو جامعة بكين أو غيرهما. وهناك باحثات لا يُحسِنَّ قراءة بعض النصوص فيُؤَوِّلْنَها تأويلا غير مقبول**

إنتاج الجهل

• بما أنك مهتم بتاريخ الفكر الإسلامي وبما يجري من أحداث على الساحة العربية ولا سيما الاضطرابات وبؤر التوتر؛ كيف تتوقع من المفكرين والمختصين في العلوم الدينية أن يساعدوا على تجاوز هذا الوضع، ثم كيف تنظر أنت شخصيًّا إلى آفاق المنطقة عمومًا من موقعك بوصفك مفكرًا وباحثًا وملاحظًا ومحللًا للأحداث؟

■ لو حاولت أن ألخص السؤالين في قضية واحدة لقلت: إنها مشكلة التعليم والبحث في البلاد الإسلامية. وفي تعليمنا، نعلِّم أبناءنا وبناتنا بطريقة دغمائية لا تحملهم على التفكير؛ لأننا لا نعطيهم إلا وجهًا واحدًا مما نعتقد أنه الحقيقة. وكنت منذ بضع سنوات ألقيت محاضرة افتتاحية في كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية بتونس وعنونتها بنوع من الاستفزاز وهو مقصود بـ«إنتاج الجهل في عصر العلم»، وضربت العديد من الأمثلة عن الطريقة التي تؤكد أننا نقدم لأبنائنا وبناتنا معلومات ناقصة. هل نقول لهم: إن القدماء قد اختلفوا في تولي المرأة القضاء وفي تولي المرأة للمناصب السياسية العليا، وإن المرأة في تاريخ الإسلام تبوأت مناصب مهمة؟ هل نحدثهم عن موقف ابن عربي من إمامة النساء؟ الحقيقة، إننا نعلمهم جانبًا من الحقيقة ونسكت عن البقية، ولا نسمح لهم أن يختاروا، في حين أن الفكر النقدي لا يمكن أن ينشأ إلا إذا وفِّرت إمكانية للاختيار. فعندما نعلّم الرياضيات لأبنائنا نعلمهم: واحد مع واحد يساوي اثنين، وهذا صحيح لكنه ناقص، فنكيف تفكيرهم بطريقة لا تسمح لهم بأن يكونوا يقظين تجاه المشاكل المتجددة التي تعترضهم كل يوم. وبالنسبة للمسائل الدينية فغالبية الذين يدافعون عن النظريات التقليدية هم لم يعرفوا غيرها، إضافة إلى موضوعات أخرى يطول الحديث عنها؛

من بينها ما هو الفرق بين العلماء التقليديين وزعماء الإسلام السياسي اليوم. إن العلماء التقليديين كانوا مطلعين على هذه النظريات والمقولات المختلفة، أما زعماء الإسلام السياسي والجيل الذي تربى في المدرسة الحديثة فقد لقّن بعض المعطيات التي اعتبرها الوحيدة والصائبة، ولذلك تنكر لتدين أبويه وللوسط الذي يعيش فيه لأن العلاقة بالكتابي حديثة في مجتمعاتنا. الحقيقة كانت مقصورة على فئة ضيقة وعندما عمّم التعليم أصبح هناك فئات اجتماعية لها صلة بالمكتوب غير قابلة للإطلاقية وهذه الوثوقية، لذلك لخصت مشكلتنا في طريقة التعليم وفي مناهج التعليم، وإذا ما استطعنا أن نعمم المعرفة الحديثة يمكن لنا أن نتجنب الكثير من العقبات التي تعترضنا.

• ازداد عدد الكتابات النسائية حول الإسلام، إلى درجة أصبحت مثيرة للجدل داخل تونس وخارجها؟

■ إنها مثيرة للجدل لأن الرجال كانوا مستأثرين بمسائل الدين، وهذه الذكورية ما زالت تعمل عملها في الضمير، ولهذا يعسر على هذا الضمير الجمعي أن يقبل أن تكون المرأة صاحبة قول في المذهب، وينكر عليها أمرًا كانت مقصية عنه تمامًا. بهذا أفسر موقف المعارضين؛ لأن استئثار الرجال بالخوض في مسائل الدين يولد نوعًا من البداهة بأن أمور الدين مقصورة على الرجال، وهذا يعود إلى التراتبية في المجتمعات القديمة وهذا ما نظّر له الإمام الشافعي عندما ميز بين المكلفين في أنفسهم (عامة الناس) والمكلفين في أنفسهم وفي الآخرين (رجال الدين).

• إنه التقسيم اليوناني القديم نفسه؟

■ المجتمع الإسلامي القديم لم يكن يختلف عن بقية المجتمعات القديمة، لكن الاختلاف عن بقية المجتمعات الأخرى هو وليد اليوم. هل المرأة في تونس مثلًا حرة رغم ما حدث من تقدم في منزلتها، هل يمكن لها أن تتصرف كما لو كانت في باريس أو لندن أو برلين؟ لا أظن ذلك...

أحببنا أم كرهنا نحن بصدد الانتقال من مجتمع يعتمد على تراتبيّة معيّنة إلى مجتمع فيه نوع جديد من العلاقات. والأفضل بالنسبة للسياسيين وقادة الفكر أن يأخذوا بعين الاعتبار هذه التحولات



زهية جويرو

• كيف تقيّم ما تكتبه النساء حول المسألة الدينية، ومن بينهن باحثات تتلمذن عليك؟

■ الكثير من الأبحاث جيدة وما تنتجه باحثات في تونس في مستوى ناجية الوريمي أو زهية جويرو وغيرهما من الأسماء، كان يمكن أن ينتج في جامعة هارفارد أو جامعة بكين أو غيرهما. في مقابل ذلك، هناك باحثات اقتحمن المجال من دون اختصاص مما يجعلهن لا يحسنّ قراءة بعض النصوص فيُؤَوِّلْنَها تأويلًا غير مقبول، وأخص بالذكر الكتابات التي تتأثر ببعض الأيديولوجيات السائدة في الغرب وتسايرها.

• وأنت المهتم بالأديان المقارنة، عادة يُطالَب المسلمون بضرورة القيام بعملية النقد الذاتي، هل تقوم الأديان الأخرى وخاصة المسيحية واليهودية بما هو مطلوب من المسلمين؟ وهل تُطالَب بدورها بالقيام بالمجهود نفسه إزاء المسلمين ولا سيما في باب النقد الذاتي لطريقة تعاملها معهم مثلًا وفهمها للإسلام؟

■ ما يوجد عندنا في النطاق الإسلامي موجود في المسيحية وفي اليهودية. وفي اليهودية هناك تيار يسمى اليهودية الليبرالية موقفه من التشريع في اليهودية لا يختلف عن موقف الكثير من العلماء المسلمين فيما يتعلق بالتشريع الإسلامي. أما بالنسبة للمسيحية، كل التيارات الموجودة في الإسلام موجودة فيها لكن بخصوصية معيّنة؛ لأن المسيحية مشكلتها مشكلة عقدية وليست مشكلة تشريعية خلافًا لليهودية والإسلام. والمسيحيون في المشرق العربي منهم من هو منفتح على النظريات المسيحية الحديثة، وفيهم من هو منغلق على التراث المسيحي التقليدي مثلما يوجد عندنا في الإسلام. ولا أظن في هذا المستوى أن هناك فروقًا كثيرة...


WORLD AIRLINE
SKYTRAX
AWARDS 2017
شركة الطيران الأكثر تحسناً
على مستوى العالم لعام 2017م
السعودية
SAUDIA
SKYTEAM
جناح الأولى
إلهام يحملك إلى وجهتك
واشنطن | نيويورك | لوس أنجلوس | لندن | باريس
الخصوصية والترفيه والترف في رحلة واحدة من خلال الجناح
المستقلّ، خدمة الترفيه دون انقطاع، طقم وسائل الراحة
الشخصية والطاهِ الخاص.
الأولى تتجاوز توقعاتك!
saudia.com



جمال ناجي
كاتب أردني

الثقافة في انزياحاتها المكانية

لم يغادر مثقفو المهجر أوطانهم إلا بعد أن فاض بهم كيل الحياة فيها، وأثقلتهم همومها المعيشية أو السياسية أو الاجتماعية، فوجدوا أن لا سبيل إلى تحقيق متطلبات الحياة الكريمة لهم ولأبنائهم، والتنفس بحرية إلا في بلاد أخرى، وضمن شروط مختلفة عن تلك التي كانت تكبلهم وتجهز على أحلامهم وطموحاتهم في أوطانهم أولًا بأول.

ومفهوم بالطبع، أن للمثقف قياسات حياتية مختلفة عن غيره، سواء من حيث مستوى الحرية أم نمط الحياة والمعايشة التي لا تعني منحه منزلة تفوق غيره من الناس، إنما هي قياسات تتطلب بيئات حيوية قادرة على إثراء معارفه، واحتمال اختلافه، وتفهم بنائه السيكولوجي بمنأى عن التفاصيل التي ينهمك الآخرون بها، فتستنفد أوقاتهم وتجرّهم إلى متاهاتها التي تطحن ما تبقى من أعمارهم من دون أن يحققوا شيئًا يذكر.

صحيح أن عددًا من مثقفي المهجر قدموا نماذج فريدة للنجاح والإبداع في مجالات شتى، كإدوارد سعيد وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران وغيرهم كثيرون، لكن أولئك لا يمثلون سوى القليل من الواقع الثقافي الكمي والكيفي لمثقفي المهجر المنتشرين في أصقاع الأرض.

تفيد الإحصائيات أن أكبر عدد من المثقفين العرب الذين يعيشون في أميركا وأوربا يتحدرون من أصول مغاربية ومصرية ولبنانية وفلسطينية وسورية وعراقية على التوالي من حيث العدد، وأنهم تمكنوا من التداخل في النسيج الثقافي لتلك البلدان إلى حد أن بعضهم تسلَّم مراكز رفيعة في الجامعات والمعاهد ومراكز البحوث وفي بنية النظام الثقافي العام. وبصرف النظر عن مدى هذا التداخل وحجمه الذي لم يبلغ حدود التأثير الملموس في المجريات الثقافية لتلك البلاد، فإن عددًا من أولئك المثقفين تحولوا إلى شخصيات اعتبارية تتردد أسماؤها في الجامعات ووسائل الإعلام والمنتديات، وفي الوقت ذاته، تحظى بالاحترام في بلدانها الأصلية التي تنكَّرت لهم في أثناء وجودهم فيها، وصارت تعتد بهم بعد أن غادروها.

الجاليات الثقافية

لكن ماذا يفعل المثقفون العرب في المهجر؟ ما دورهم إزاء القضايا العربية الساخنة والمستعصية التي تشغل الدنيا وتلازم يوميات رجال السياسة والثقافة والفكر في كل بقاع العالم؟ إن قراءة تكوينات «الجاليات الثقافية» العربية في كل من أميركا وأوربا، تفرض التمييز فيما بينها، وتقسيم أفرادها إلى أربعة أقسام من حيث السلوك الثقافي:

الأول يمثله ذلك الفصيل الذي استثارته الحضارة الغربية وأعادت تشكيل مفاهيمه ومنظوماته الفكرية والحياتية، فعاش على حلم تحققها في بلاده؛ كي يعود إليها ويرى في مدنها وأريافها وبواديها أبراجًا ومسارح ومصانع وتقنيات، وشعوبًا لا تكفّ عن التنقل بمرح وطلاقة في سهوب الحرية المفقودة وفراديس السعادة الضائعة.

وعلى الرغم من إخلاص هذا النوع من المثقفين لأوطانه وقضاياها، فإنه بات يدرك أن أحلامه تلك لن

تتحقق في أثناء حياته أو حياة أبنائه؛ لذا لا أمل له في العودة إلى وطنه حتى لو كان مفروشًا بالسجاد الرسمي الأحمر.

النوع الثاني يحمل حنينًا جارفًا وإخلاصًا نادرًا لبلاده، ويحاول أن يفعل شيئًا، أي شيء، من أجل خدمة تلك البلاد، لكنه في الأغلب يصطدم بعراقيل صُنعت في معامل ثقافية عربية منكفئة على ذاتها، وفي ثكنات مكتظة بأناس على قدر كبير من الورع الوطني والقومي والاجتماعي والغيبي الذي يرفض التعامل مع كل ما تحمل الرياح الغربية، حتى لو أُنتِج بأيدٍ عربية خالصة؛ إذ إن «بذور الشيطان لا تأتي إلا من الغرب». هذا النوع من مثقفي المهجر أصيب مؤخرًا بالإنهاك رغم مثابرته وعناده، ويبدو أن اللعنات المنبعثة من معسكرات البؤس أصابته في مكان ما من بدنه المعافى، أو أن أورام اليأس امتصت عزائمه، كل شيء جائز.

حالات رفض حاد

النوع الثالث دهمته صدمة الثقافة الغربية وتطوراتها المتسارعة، فآثر الاحتماء بما لديه وما توارثه من مخزونات ثقافية، ثم الإمعان في تقديس ثقافته الأم إلى حد تحولت معه إلى مبعث للتطرف وردود أفعال عنيفة سواء على صعيد القول أو الفعل؛ لذا لم يكن غريبًا أن تشهد الأوساط الثقافية في المهجر حالات من الرفض الحاد المحتقن لكل المنتجات الثقافية السائدة في المجتمعات التي يعيشون فيها، كما لم يكن مستهجنًا أن تتساءل تلك المجتمعات عما إذا كان هذا الرفض ناجمًا عن فلسفات مغايرة، أم أنه محصلة أشكال من الكراهية غير المفهومة تجاهها، أو ربما ارتكاسات كانت أقوى من الاحتمال. هذا النوع أو الفصيل الثقافي، أسهم -ربما من دون أن يقصد- في تنمية نزعات التطرف والراديكالية لدى أفراد ومجموعات صغيرة متناثرة في جسد الجاليات العربية في المهجر.

أما الفريق الرابع، فقد انخرط في الثقافة الغربية وتمثل نموذجها الذي ينطوي أحيانًا على احتقار معلن للعرب والمسلمين، وعدّهم عرقًا متيبسًا غير قابل للاخضرار، هذا الفريق الذي يعتمر قبعات الشمال

> ماذا يفعل المثقفون العرب في المهجر؟ ما دورهم إزاء القضايا العربية الساخنة والمستعصية التي تشغل الدنيا وتلازم يوميات رجال السياسة والثقافة والفكر في كل بقاع العالم؟

الأميركي القديم، تنصل تمامًا من كل ما يمت إلى جذوره ومنابت أجداده، وتجنب -ما أمكنه- التعريف بأصوله العربية أو حتى ذكرها أمام الآخرين، وخوَّضَ في مَعْمَعان الحياة الأميركية بكل ما تحمل من سمات وملامح وقيم ومسلَّمات، كأنه جزء أصيل من الحضارة التي شهدت إفناء الهنود الحمر، وشاركت في حرب الأميركتين، وأسست العالم الجديد الذي يقود عالمنا. وفوق كل هذا فهو يشعر بسعادة غامرة جراء « نجاحه» في التبرؤ من عروبته أو إسلاميته، تمشيًا مع متطلبات الانسلاخ الكامل عن الماضي والموروث.

غير أن الحكمة الأميركية الشهيرة «ما يود الأب أن ينساه، هو ما يريد الحفيد أن يتذكره» هذه الحكمة تظل تخدش حبور الفريق الأخير من مثقفي المهجر؛ إذ إنها تعيد إلى أذهانهم حقيقة المرارة المتخفية في قيعان أعماقهم التي لم تستطع مجاراة تنصلهم من هويتهم الأصيلة، وهو ما عبر عنه أحد المؤرخين الأميركيين «ماركوس لي هانسن» حين وصف فئات ليست قليلة من المهاجرين إلى أميركا من عرب ومسلمين ولاتينيين وأفارقة...، بأنهم يبدون اهتمامًا شحيحًا بثقافات العالم الذي جاؤوا منه، وبأن هذا الاهتمام يتلاشى تدريجيًّا من جيل إلى آخر ضمن متواليات مرعبة؛ بسبب تبني ما أطلق عليه «سياسة النسيان» إزاء تلك الثقافات الحية في بلدانها، والبائدة في أذهان أبنائها المهاجرين.

على أن «هانسن» المتخصص في شؤون المهاجرين والوافدين، خلص إلى نتيجة لاذعة بليغة في وصفه هذا الفريقَ حين ذكر في إحدى مقالاته أن «لا أحد أكثر تأمركًا في أميركا من شخص له أصول غير أميركية».

بوب كوفمان.. «رامبو أميركا الأسود»

غرابٌ تائهٌ بين «ليل الجاز» و«جيل البيت»



بوب كوفمان مع لورانس فرلنغيتي وآلان غينسبيرغ وعدد من شعراء البيت أمام مكتبة أضواء المدينة أوائل السيتينات

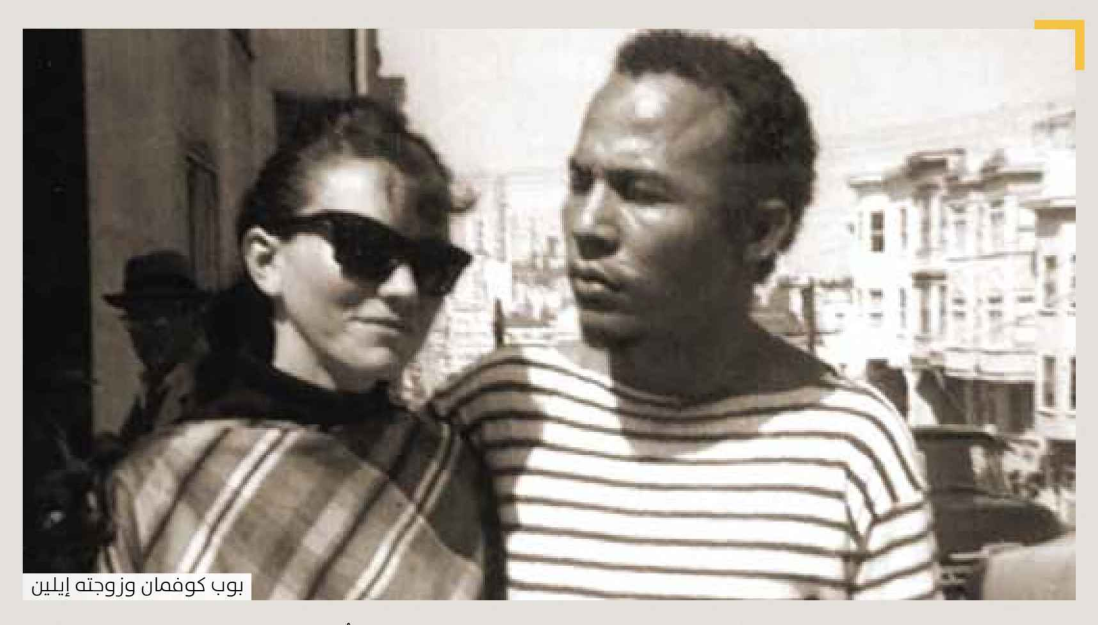
محمد مظلوم شاعر وناقد عراقي

في تقديمه لديوان «المطر القديم» آخر دواوين الشاعر الأميركي الأسود «بوب كوفمان» يروي «ريموند فاي» أنه سعى للقاء هذا الشاعر المنعزل والمشرَّد وغريب الأطوار لما يقرب من عامين قبل أن يظهر له فجأة في أحد مقاهي سان فرانسيسكو ويواجهه بهذه الكلمات: «أريدُ أن أبقى مجهولا»، مؤكدًا أنه سمع تلك العبارة من كوفمان في إحدى الليالي الممطرة، ثم قاده هذا الشاعر الذي غيّر الشعر الأميركي في الخمسينيات، من ذراعه إلى حانة موحشة في الحي الصيني، وهناك بدأ بإطلاق تصريحاته المتطرفة والصارمة: لا أعرف كيف تريد أن تتورَّط مع شخص لا يريد الانخراط في صحبة، ولكنَّني لا أريد تلك الصحبة، طموحي أن أُنسى تمامًا».



لكن كوفمان نفسه كان قد كتب في وقت مبكّر في ديوانه الأول «عزلة مكتظة بالوحدة» يقول: «حينَ أموتُ لنْ أبقى ميِّتًا». هذه المسافة الملتبسة بين رغبتين متناقضتين: رغبة الشاعر في أن يبقى مغمورًا في الحياة، ويقينه أنه سيبعث شعريًّا بعد موته العضوي تلخّص حكاية تراجيدية مثيرة لأحد أهمّ مؤسسي حركة «جيل البيت» في خمسينيات القرن الماضي، فهو المبتكر الأصلي لكلمة «بيت» وليس جاك كيرواك كما يشيع في النقديات التي تؤرخ لجيل هذه الحركة المثيرة، شعريًّا وسلوكيًّا، في تاريخ الشعر الأميركي، ولهذا فقد كتب «ستيف أبوت» بعد رحيل كوفمان واصفًا إياه بـ: «الأستاذ الخفي لجيل البيت» معبرًا بهذا العنوان عن جانب درامي آخر من القصة الضائعة لهذا الشاعر.

ولد بوب كوفمان واسمه: روبرت غارنيل كوفمان في نيو أورليانز في ١٨ إبريل ١٩٢٥م وكان أحد ثلاثة عشر أخًا في عائلة من أب ذي أصول ألمانية، وأم سوداء من جزيرة المارتينيك. وكانت جدته، التي قدمت إلى أميركا في سفينة تقلّ العبيد من إفريقيا، تنتمي «لطائفة الفودو» وتمارسُ الطقوس السحرية لهذه الجماعة. وقد انعكس هذا التداخل العرقي في نسبه ظلالًا متعددة في شعره لمرجعيات من التراث الكريولي، والفودو، والزنوج، حتى الهنود الحمر. عمل منذ سِنِي مراهقته بحارًا في أسطول البحرية التجارية الأميركية فطاف الكرة الأرضية مرات عدة في تسع سنوات من الإبحار ونجا أربع مرات من حوادث غرق السفن، في ذروة سنوات الحرب العالمية الثانية وفي أثناء تلك الرحلات البحرية الطويلة قرأ كثيرًا في الأدب والفلسفة والتاريخ، وكان القبطان يزوده بالكتب المختلفة. وما إن ترك أسفاره البحرية ونزل إلى الأرض، حتى بدأت رحلة تيهه في أرض الشعر والقسوة والجحيم، فلم تكن تلك الأرض مناسبةً له كما لسواه، فقد درس في أوائل الأربعينيات الأدب في نيويورك مُدة وجيزة وسرعان ما ترك الدراسة، لكنه تعرف في تلك المدة إلى ألن


بوب كوفمان وزوجته إيلين

غينسبيرغ وكيرواك وويليام بوروز الذين اقترحوا عليه الانتقال إلى الشاطئ الشمالي.

وفي عام ١٩٥٨م انتقل للعيش في سان فرانسيسكو معقل «جيل البيت» وكانت المرحلة الأخصب في حياته الشعرية حيث نشر مطولاته السوريالية الثلاث: «manifesto abomunist» و«نيسان الثاني» و«هل يهمس العقل السري»: التي نشرها له لورانس فيرلينغيتي في كراسات ضمن منشورات «مكتبة أضواء المدينة» وأصبحت هذه القصائد التهكمية من المصادر الكلاسيكية لجيل البيت. وكتب فيرلينغيتي في نشرة لـ«نيسان الثاني»: سيأتي يوم يجري فيه الاعتراف بأنَّ هذه القصيدة هي إحدى مصادر التنوير الأساسية التي غيَّرت الشعر الأميركي.

أما: «manifesto abomunist» فقد كانت النصّ المنافس الذي عادة ما يقارن بقصيدة غينسبيرغ الشهيرة «عواء» و«abomunist» كلمة ليست من القاموس لكنها منحوتة من أجزاء كلمتين هما: bomb: قنبلة، و Communist: شيوعية، في حين يستخدمها في أماكن أخرى داخل القصيدة بما يوحي بأنها منحوتة كذلك من: abominable وتعني: المكروهة أو البغيضة، و: communist أي: الشيوعية. ويتكون هذا العمل الذي يلفت فيه كوفمان انتباه العالم إلى فظاعة القنبلة الذرية، من أحد عشر قسمًا. وإذا يلعب في عنوانه على «البيان الشيوعي» الذي كتبه كارل ماركس وفريدريك إنجلز، فإنه يستفيد في فصوله كذلك من لغة «البيان السوريالي» الذي كتبه أندريه بروتون.

وفي الوقت نفسه تزوج امرأة بيضاء ذات أرومة إيرلندية هي إيلين سينغ وهي «المنقذ الحقيقي» لشعر كوفمان ولولاها لَمَا بقي من شعره شيء؛ إذ بدأت إيلين بتدوين قصائده وجمعها، وسط الفوضى والعبثية التي يعيشها وفقده لكثيرٍ من أشعاره التي لم يهتم بتدوينها وجمعها، وجاء زواجه من هذه المرأة النشطة في أوساط «البيت» ليقنعَه مؤقتًا بالتّخلّي عن الحياةِ المتجوّلةِ كبحّار ويستقرُّ في سان فرانسيسكو، ولعله كان يسعى أيضًا إلى تكوين عائلة والتفاعل بنشاط أكثر داخل «جيل البيت».

رجل أسود وامرأة بيضاء

وبدلًا من أن يتيح له هذا الزواج الاستقرار المنشود، أدَّى إلى دفع أثمان باهظة، ففي مجتمع يحرِّم الزواج العرقي المختلط كان زواج رجل أسود من امرأة بيضاء، يعدُّ تهديدًا للنظام الاجتماعي في الخمسينيات العنصرية في أميركا، وغالبًا ما سبب ظهورهما معًا كثيرًا من المشكلات ذات الطابع العنصري. وهكذا عاش كوفمان في أصعب مرحلة في تاريخ أميركا بالنسبة لشخص مثله: زنجي متمرد، وشاعر منبوذ، ونابذ لقيم الثقافة الأميركية في عصره، ومتهم بالشيوعية في الحقبة المكارثية/ الكارثية، وفي زمن الحرب الباردة التي استخدمت فيها الشيوعية التمييز العنصري في أميركا كأحد الأسلحة «الثقافية» في تلك الحرب.

وإذا كان أدباء «جيل البيت» هامشيين ومنشقِّين وغير منسجمين مع محيطهم فإن كوفمان هو انشقاق إضافي داخل ذلك الانشقاق، وهامش مضاعف داخل الهامش نفسه، ويمثل عزلة خاصة داخل الجماعة الهامشية المنشقَّة نفسها. وهو ما جعله يبدو كـ«الغراب» بين طيور جيل البيت مما يذكرنا بأغربة العرب في التراث، أولئك الذين سرى لهم السواد من أمهاتهم.

وظلوا منبوذين أو مهمشين داخل القبيلة، لكن عبقريتهم أوجدت لهم مكانًا تحت الشمس فأضاؤوا رغم سوادهم في ذاكرة التاريخ والإبداع، هكذا بدا «البيت» وكأنَّهُ تاريخٌ (أبيضُ) فقد جرى تجاهل دور كوفمان الأساسي في نهضة ذلك الجيل. وكأنه تلك البقعة السوداء التي لا ينبغي لها وجود في ذلك التاريخ الناصع البياض! رغم أن «شعراء البيت» أنفسهم يقرُّون بأهمية دوره في حركة الجيل، على الأقل في نصوصه الطليعية.

كما أن التوصيفات النقدية المتعددة التي حاولت تصنيف شعر كوفمان ربما أسهمت في إغفال -أو على الأقل تهميش- دوره الأساسي في «جيل البيت» وتأثيره الصريح في شعراء عصره، ولعل أهم تصنيف أسهم في التهميش تصنيفه في كثير من السرديات النقدية أنه «شاعر جاز» وهو توصيف عادة ما يرتبط بالشعراء السود، طالما أن موسيقا الجاز هي موسيقا الزنوج. وإذا كان كوفمان قد عمد في «abomunist» إلى كسر لغة المُضطهِد كما تقول الناقدة ماريا دامون، فإنه في تبنِّيه موضوع موسيقا الجاز في شعره، عمدَ إلى كسر هيمنة الثقافة الأميركية البيضاء عبر التأكيد على الأصول القبائلية الإفريقية السوداء لموسيقا الجاز والبلوز، بل إنه يراه فعل مقاومة جمالية وسلمية لقبح الحرب وعنفها:

«البلوز نفخةُ حياةٍ، بينما الحياة تنفخُ الخوف،
الموت يَبْدأُ، بَينما الجاز ينفخ نفخَات خفيضة في الليلِ،
خفيضة تمامًا من أجل بشرٍ لا تسمعُ عقولُهُم
سوى صوتِ الموتِ، والحربِ،
وإحراق الجُثثِ الملفوفةِ بالأعلامِ في الأراضي المُرَّة.
ليست أوتارُ الجازِ كمجرفةٍ تجرفُ الوحل
داخل أفواهِ البشر، لكي يخْجلَ البلوز
عند صرخات الأطفالِ الذين يمُوتُون على تقاطعات الشوارع المَهْجُورة».

والواقع أن كوفمان شاعر عصيّ على التصنيف، ففي شعره نكهة سوريالية واضحة، بيد أنها سوريالية لا تنهلُ من المصادر السوريالية الفرنسية المعروفة لدى بروتون وصحبه، إنما تستقي من «لوركا» وتحديدًا في ديوانه «شاعر في نيويورك» الذي يبدو تأثيره واضحًا في كوفمان إذ يقتبس منه، ويحاوره، وبخاصة في قصائده عن ملك هارلم والزنوج، فيما يبدو أحيانًا أقرب إلى «والت ويتمان» كما في قصيدة «الشمس الأميركية» وهو يبدو مرة وجوديًّا مع كامو كما في قصيدة «كامو أريد أن أعرف» لكنه غالبًا شاعر جاز، بسخرية مريرة، وضحك كالبكا، وهو أيضًا شاعر سياسي بنبرة يسارية محتجَّة، وشاعر شارع، وبالأحرى شاعر قاع، وهو شاعر سجون، وشاعر ليل وتشرُّد ومخدرات.

> **إذا كان أدباء «جيل البيت» هامشيين ومنشقِّين وغير منسجمين مع محيطهم فإن كوفمان هو انشقاق إضافي داخل ذلك الانشقاق، وهامش مضاعف داخل الهامش نفسه، ويمثل عزلة خاصة داخل الجماعة الهامشية المنشقَّة نفسها**

شعر مأهول بالضحايا

إضافة إلى أوصافه الكثيرة هذه يوصف كذلك بأنه «شاعر شفاهي» بأبعاده المختلفة: المنبرية والارتجالية، والبلاغية، واللافت أن شعره الذي كثيرًا ما يعتمد على الأصوات واللهجة العامية ولغة الزنوج، ينطوي في الوقت نفسه على مضامين عميقة وغريبة هي مزيج صعب من نزعات «شامانية» و«أورفية» فيجمع في شعره بين «البذاءة» و«السوقية» و«التهكم» بلغة الهامشيين وعالم أهل القاع من جهة، والنزعة الروحية المتطرفة والتأمل الصوفي والميل إلى التفسيرات الأسطورية في مبدأ النشأة والمعاد للعالم من جهة أخرى، وهذا ما قاده في نهاية المطاف إلى قطع كل صلة له بما هو أرضي، والاتصال بعوالم غيبية من كواكب أخرى، وتعد قصيدة «التجربة البوذية» تجسيدًا لجانب من هذا التوجه نحو عالم علويّ. كما أن شعره مأهول بالشهداء والضحايا الذين كثيرًا ما يحتفي بهم فيما يسميه «صالة الخلود» من لوركا إلى «هارت كرين» إلى «كارل تشيسمان» إلى «بودنهايم» إلى «كريسبوس أتوكس» إلى المطربة الزنجية القتيلة «بيسي سميث» وسواهم.

وربما باستثناء مطولاته السوريالية الثلاث، لم يهتم مطلقًا بنشر أشعاره، أو حتى تحريرها، ولم يدفع للنشر أيًّا من كتبه بنفسه. فديوانه الأول لم يكن قد صدر بعد حينما شاهد على التلفزيون اغتيال الرئيس الأميركي جون كينيدي. الذي كان يرى فيه أملًا حقيقيًّا، وبعد هذا الاغتيال «للأمل» التزم كوفمان بنذر بوذي بالصمت لعشر سنوات، واعتكف بعيدًا من الحياة العامة، وهكذا أعدَّت زوجته ديوانه الأول «عزلة مكتظَّة بالوحدة» وأرسلته إلى «الاتجاهات الجديدة» في نيويورك التي كانت تهتم بنشر الشعر التجريبي والأدب الطليعي. وبعد صدور الديوان جرى ترشيحه لجائزة جينيس الشعرية «Guinness poetry Award» وفي المنافسة مع إليوت ذهبت الجائزة لشاعر «الأرض الخراب».

وتؤكد زوجته إيلين أنَّ صمته لم يكن مجرَّد صمت شعري بل شمل الإضراب عن الكلام، ولم يكن ينطق سوى بكلمات قليلة من

قبيل: مرحبًا... أو هل لديك سجائر؟ ويروي من رأوه في مدة امتناعه عن الكلام والكتابة أنه كان يحرك يديه بعصبية، حتى ليبدو كمن يَكتب في صمتِه. وهو في ذَلِك الوَقت لم يَكنْ يفعل، لكن حركاته اليدوية تلك بَدتْ كما لو أنه ينوي الاتصال مع الكون. أو كما لو كان على اتصال حقيقي مع شخص آخر في ذلك الكون». وبينما اختفى من مشهد الحياة الأدبية الأميركية فقد أصبح في الوقت نفسه معروفًا على نحو واسع في فرنسا، إذا حظي شعره باهتمام كبير بعد ترجمته للفرنسية، وصار يعرف باسم «رامبو أميركا الأسود».

ولعل اهتمام الفرنسيين بشعره يعود إلى أسباب عدّة، في حين قرب شعره سياسيًّا من اليسار الأوربي، ونقده التهكمي للمجتمع والثقافة الرأسماليين، وتجسيده للصورة الأثيرة عن الشاعر في الثقافة الفرنسية، حيث هو الغريب المجنون الرجيم المنبوذ. ولعل كوفمان ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه رامبو، فقد وصل في أسفاره إلى نهايات العالم أكثر من مرّةٍ فطاف أبعد مما وصل إليه «العابر الهائل»، وذهب إلى أقصى الإدمان على الكحول والمخدرات، وإلى نهاية الهذيان والجنون حتى نهاية الشعر. ومثل رامبو استنفد كل الممكنات الحياتية الجسدية حتى الفنية في وقت قياسي، وانتهى إلى الصمت، فمعظم أشعاره في دواوينه الثلاثة تعود للخمسينيات، باستثناء بضع قصائد كتبها بعد خروجه الوجيز من نذر الصمت ليعود إلى صمت شعري مطبق حتى رحيله. فقد استمرّ في نذره حتى إعلان نهاية حرب فيتنام عام ١٩٧٣م. فوجدها مناسبة مثالية لكسر الصمت من خلال قراءة قصيدته «كل تلك السفن التي لم تبحر»:

«كُلُّ تلكَ السُّفنِ التي لمْ تُبحرْ
تلكَ التي بمضخّاتها البحرية المُفتوحة
تلكَ التي تعطّلتْ في مرافئها،
أُعيدُها اليوم
هائلةً وعابرة
وأدعُها تُبحرُ
إلى الأبد.

كُلُّ تلكَ الزهورِ التي لمْ تربِّيها
تلكَ التي أردتِها أنْ تنمو
تلكَ التي بُذرتْ تحتَ
التربةِ في الوحلِ
أُعيدُها اليوم
وأتركُكِ تُربِّينها
إلى الأبد.

....

جسدي كانَ مُغطّى بالجمالِ ذات يومٍ
الآن هو متحفٌ للخيانةِ.

...

أنا نَفَسٌ متقطِّعُ الأنفاس وأُحبُّك
وأحرّكُك
إلى الأبد»

لكنها كانت أشبه بهدنة وجيزة ففي عام ١٩٧٨م، تخلى كوفمان عن الأسرة والحياة العامة وعن الكتابة فجأة وانسحب مرة أخرى إلى الصمت والتشرد في الشوارع حتى وفاته. وفي أوقات من حياته كثيرًا ما كان يُشاهَد في شوارع سان فرانسيسكو يمشي مترنحًا ويبدو كالشحاذ، أو المجنون أو كما يشير ألن غينسبيرغ في مستهلّ قصيدته الشهيرة «عواء»: «رأيتُ أفضلَ العقولِ في جيلي دمَّرها الجنونُ، جياعًا عراةً مُهَسْترين يجرجرون أنفسهم عبر شوارع زنجيةٍ في الفجر باحثينَ عن إبرةِ مخدِّرٍ».

يصرخ بشعره كالمجنون

وفي غضون سنة ونصف فقط سُجن ٣٥ مرة تقريبًا. وكثيرًا ما تعرَّضَ للضرب وللصدمات الكهربائية في الرأس. ولعل من أغرب أسباب اعتقاله ما يسميه بتهكُّم: «تهمة إحياء قراءات شعرية من دون تصريح» ففي الوقت الذي كان يتهرب فيه من الأمسيات الرسمية التي تُخصَّصُ له في الجامعات والمنتديات والصالات، فإنه يلجأ إلى اعتلاء السيارات في شارع غرانت بسان فرانسيسكو ويصرخ بشعره اللاذع كالمجنون. وكتب عن تجربته في السجن في واحدة من أهمّ قصائده «قصائد السجن»:

أيُّها الرسامُ، ارسمْني سجينًا مجنونًا، واجعل الزنزاناتِ ألوانًا مائية.
أيها الشاعر، كَمْ عُمْر الألم؟ اكْتبْهُ بالرصاصِ الأصفرِ.
يا الله، اجْعلني سماءً على سقفِي الزجاجيِ. فأنا أحتاجُ النجومَ الآن،

لعل كوفمان ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه رامبو، فقد وصل في أسفاره إلى نهايات العالم أكثر من مرّةٍ، فطاف أبعد مما وصل إليه «العابر الهائل»، وذهب إلى أقصى الإدمان، وإلى نهاية الهذيان والجنون حتى نهاية الشعر

لأتقدَّم خلال هذا الفضاء مِن الصرخاتِ والجحيمِ الشخصي.

....

في عالم من الزنازين- مَنْ ليس سجينًا؟ السجّانون.

في عالم من المستشفيات- مَنْ ليس مريضًا؟ الأطباء.

سردينٌ ذهبيٌّ يَسْبحُ في رأسي.

....

أحدٌ ما، إنِّي لا أَحَد.

شيءٌ ما فَعَلتُهُ هو لا شيء.

مكان مَا كنتُ فيهِ هُوَ لا مَكان.

وأنا لستُ.

أيّ من الأجوبةِ

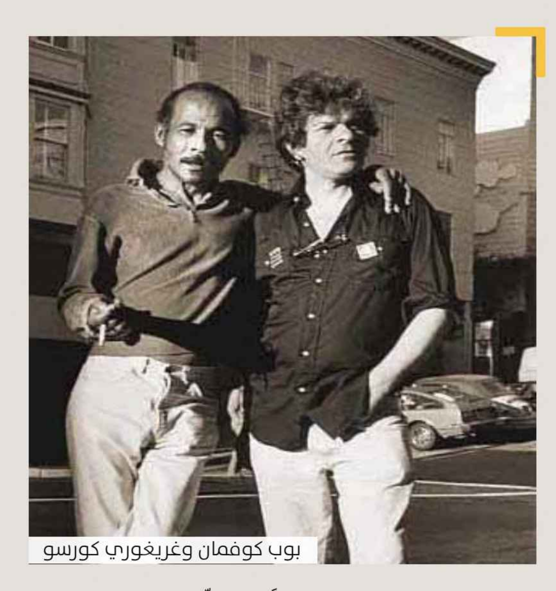
عليَّ أنْ أجدَ لها الأسئلةُ؟

كُلّ هذه الشوارعِ الغريبةِ

عليَّ أنْ أَجِدَ لها مُدُنًا»

وبلغ الأمر أن أضحى ممنوعًا من دخول جميع حانات سان فرانسيسكو، وكثيرًا ما كان يشاهد سائرًا في شوارع المدينة بلهاث يقطعه السعال حيث رئة معطوبة وذهن مشوش بفعل الصدمات الكهربائية وقد أجهز على بقيته إدمان مزدوج على المخدرات والكحول. وفي تلك الأثناء كان ثمة من يدعونه ليشرب على حسابهم كي يتسلوا بسخريته منهم وما يكيله لهم من شتائم وإهانات لاذعة وهم يستمتعون بذلك في مازوخية غريبة! وهناك من كتب لهم قصائد مقابل سهرة في حانة، كما كان يفعل أستاذه «ماكسويل بودنهايم». ويروي الشاعر «دي أي واينانس» في استذكاره لكوفمان: كانت هناك مجموعة من السياح يمشون أمام حانة بجوار «مكتبة أضواء المدينة» حين بدأ المرشد السياحي خطابه الذي اعتاد ترديده: «هذا هو المكان الذي بدأ فيه جيل البيت... وفجأة قفز كوفمان فوق إحدى الطاولات، صارخًا بصوت عالٍ: «لا. لا.. لقد أَلَّفَت أليس توكلاس كتابًا بتكليف من البابا، فانبثقت جيرترود شتاين من المرآة، وأعلنت عصر البيت!» وسرعان ما غادر السياح، وهم على يقين أن كوفمان ليس سوى رجل مجنون!».

وفي سنواته الأخيرة وصل إلى سان فرانسيسكو طاقم تصوير تلفزيوني فرنسي لتصوير فلم وثائقي عنه، لكنه ظل يماطلهم لمدة أسبوعين وواصل التملُّص منهم حتى عادوا إلى فرنسا من دون تصوير أيّ شيء معه. وبَعْدَ وفاته في ١٢ كانون الثاني ١٩٨٦م بالتدرُّن الرئوي وتشمع الكبد أحرق جثمانه وسط استعراض لفرقة جاز قَدِمتْ من مسقط رأسه «نيو أورليانز» وهي تسير على طول شارع



بوب كوفمان وغريغوري كورسو

غرانت معقله ومقتله وتتوقف قليلًا عند كلِّ حانة شرب فيها وطرد منها! ثم نثر رماده على الخليج بموكب من ثلاث مراكب صغيرة.

بيد أنَّ «الصدى الحزين» بقي في قصيدته التي حملت هذا العنوان:

«المساماتُ الصغيرةُ المحفورةُ

في جِلدِي،

ملايينُ

مِنَ القبورِ السريَّةِ الصَّغيرةِ،

مليئةٌ بالأحاسيسِ

الميّتةِ.

تلكَ التي لَنْ تَبقى

ميّتةً.

الشعراتُ الصغيرةُ المُشْعِرةُ

عَلَى رأسي،

مَلايينُ

مِنَ الأشجارِ السرِّيةِ الصغيرةِ،

مليئةٌ بالطيورِ

الميتةِ،

تلكَ التي لَنْ تَبقى

ميّتةً.

وحينَ أموتُ

لَنْ أبْقى ميّتًا».



محمد بكاي كاتب جزائري

«أشعر بالحاجة إلى اللانهاية... لا أستطيع..لا أستطيع أن أشبع هذه الحاجة»
لوتريامون، أناشيد مالدورور.

يُعدّ موريس بلانشو منظِّرًا أدبيًّا وناقدًا أكثر منه مبدعًا روائيًّا، رغم أن شعريته في عمله الروائي توماس الغامض (١٩٣٢م) تُظهر سردية مثيرة للاهتمام بشكل قوي. ومنذ نصّه الأوّل لم يتوقّف الكاتب عن الاندفاع الخلاق صوب توتّرات والتواءات الفضاء السّردي، وكان من منظِّري الفكر الأدبي الباحث عن المتغير وغير المؤكَّد والصعب داخل الواقع الثقافي والاجتماعي وصهره في المجتمعات النصية أدبًا ونقدًا. وهذا النوع الجديد من الكتابة جعل له أتباعًا يحذون حذوه مثل جورج باتاي أو جاك دريدا من خلال تخريب وتفكيك الثنائيات الميتافيزيقية الثابتة التي تحتكم إليها المؤسّسات والتّمثلات العقلية والاجتماعية (عقل - جنون، جسد - روح، طبيعة - ثقافة، ذكر - أنثى...) التي تعمل على صوغ الأدب في أحلام شمولية أو تخييلات تسطّر لنفسها خطًّا أحاديًّا متّزنًا غير قابل للرفض.



عبر هذا المقال، ومن خلال قراءة بلانشو، سنحاول تطويق بعض المقترحات التساؤلية عن ماهية الكتابة لديه؟ وملامح هذا الفضاء الإشكاليّ، «الفضاء الأدبي»، الذي أغرقه بحثًا؟ ولماذا وقعت اختياراته في الفضاء الأدبي على تشكيلة خاصّة من الأدباء (فلوبير، كافكا، بروست، مالارميه، ريلكه، ساد، أو لوتريامون). إنّ نصيّات بلانشو، كتابة معتمة، غامضة، تشتغل كلغز أو أسئلة مفتوحة من دون هدنة. هذه الصورة التي يمكن لنا رسمها عن هذا الفضاء الذي يغالي في الأسئلة أكثر من أن يصل إلى أجوبة مهدّئة، استنفار لاضطرابات وانفعالات في الفهم الأنطولوجي أو الإدراك الوجودي لدى المبدع، أو هي تساؤلات ملحّة تقترب من الروابط الحسّاسة بين النص والحدث، بين الأدب والأنطولوجيا، أو بين تفاعل المرئي واللامرئي (الواقعي والتخييلي) داخل الممارسة النقدية. فبين الفكر والخطاب الأدبي والذات تتأرجح مواضيع هذا المقال قيد البحث عن حقائق سِرية ومتعذّر لمسها توجّه أو تسيطر على نوعٍ من الصوفية الأدبية التي وجب أن تُستمدّ من العتمة المتواطئة قبل الدنوّ منها.


موريس بلانشو

يرى بلانشو أنّ الكتابة حرفة مهولة، محفوفة بالألم، فهي تنتجه وتتعلّق بالموت تعلُّقًا كبيرًا، الذي يتجلّى فيها بشكلٍ حادّ وطارئ، وهو ما دفع بلانشو للحديث عن فنٍّ للموت

طيّات النصي ودوائر السردي

السرد سواء كان قصة أو كلمة أو صورة يحمل معكوسه في داخله، لتكتمل الصورة أو الرسم، تجاوز فريد من نوعه يجعل من السرد خيالًا جذابًا وخطابًا غير واقعي ومستحيل، ومن ثم سيحرمنا الخطاب السردي حسب تصوُّر بلانشو من النهاية المثالية من دون أن يحرمنا من الوهم. تشكيل فانتازي يهيمن عليه احتشاد الأضداد وتعايشها في اقتراب هارموني يمثّل الفكرة المهقة عند بلانشو حول الكتابة، وهي أن الموت يسيطر علينا، لكنّ هيمنته تتأتّى من خلال استحالته، يرى بلانشو أنّ الكتابة حرفة مهولة، محفوفة بالألم، فهي تنتجه وتتعلّق بالموت تعلُّقًا كبيرًا، الذي يتجلّى فيها بشكلٍ حادّ وطارئ، وهو ما دفع بلانشو للحديث عن فنّ للموت، حيث تتوقّف الحياة مع الموت، ويُعَلّق الحلم ليبزغ كلّ الألم، ليكون في انتظاره.

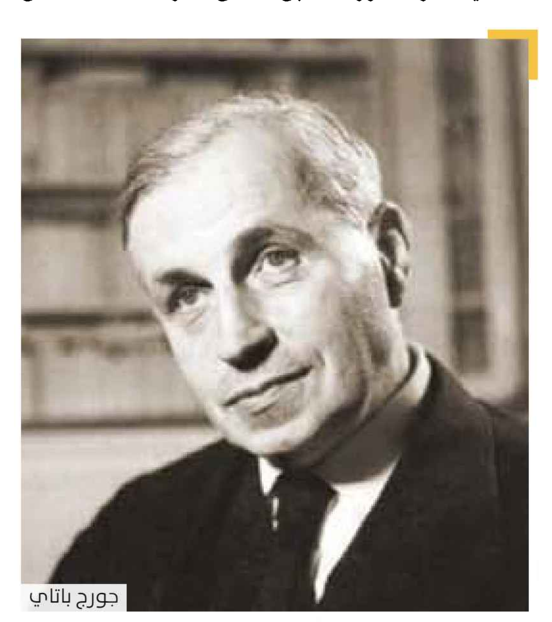
تتدحرج الكتابة إلى أقاصي المحن الوجودية بكشف التباسات الحياة وتقنّعات الموت الذي يُعَدّ ظلًّا للحياة في لوحة يكتمل فيها التمثل، يشبّه كينونتنا بوجود الليل والنهار وأنها تكمن فقط في ذلك الشفق الغامض، الوهمي والهارب بين ذكرى النهار وتوق الظلام، نهاية الشمس واقتراب الشمس من النهاية. اكتشاف متعة اللانهائي في حلقة حلزونية تستبعد فكرة التحديد أو النهاية، ومن ثم فالسارد يحلم دومًا بالحصول على موطئ قدم، شيء ثابت وأزليّ، تنتابه كلّ تلك الكرب عندما يعي سجنه في الحياة، بؤس المنفى في أسوأ معنى ممكن له. هو ما يدعو السارد إلى ألّا يتوقّف أبدًا في أن يكون هناك حيث لا يتحقّق وجوده في مكان محدَّد أو في أماكن أخرى، نوع من الطوباوية في سعيه إلى التهرب من منفى العيش وقلق الحياة، لذلك تستتبّ فكرة الموت عند بلانشو لتكتمل الصورة الناقصة للوجود.

إنّ الحسّ الغريب بعوالم السرد ومواطن السواد، بالانفعال السلبي والتخريبي الذي تُمثّله كتابة الكارثة كما يُسميها موريس بلانشو، تتأتّى باحتكاكه بنصوص سردية شاذّة ومنحرفة عن المألوف الإبداعي، عندما يفاجئنا بقراءات عن عالم العذاب البارد والواقع الليلي لكافكا، عالم معتم يخلو من الطبيعي والمعنوي ليحتلّ اليأس والكرب جُلَّ الفضاء السردي في نصوصه، ومن هنا

تشكَّلت بؤرة اهتمام بلانشو بموضوعية السرد لدى كافكا بالعودة إلى حميمية يومياته، لياليه القاتمة التي لا تُسمع فيها إلا صرخات رجل مفقود. فعلى أيّ قارئ لهذا النمط من السرد أن يجنِّد قلبه وعقله داخل التواءات النص ويحترس من ألغامه، ويتأمَّل جماليات الثقوب التي تملأ شبكاته، النص السردي حينها يتَّخذ صفة الانفجارية، فهو على أُهبة الفيض ألمًا وفرحًا في الآن معًا، «إنّ من أعياه الألم أحياه الألم» كما قال لاوتسي، الألم والقسوة بوصفهما نبعًا فوارًا للإبداع السردي ومصدر طاقة للاستثناء الأدبي. وكما قال بلانشو من حُقَّ له الكلام عن نصوص كافكا، عليه أن يسمع إلى كلامه الملغز، ببساطته وتعقيداته.

الكتابة: الأثر وأساليب الكتابة

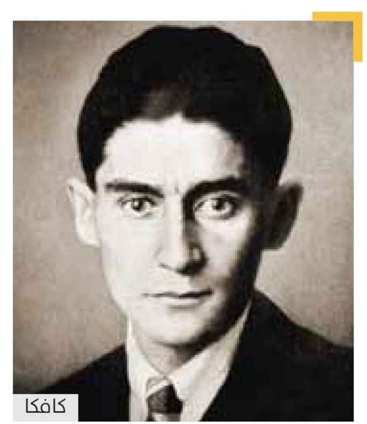
فرادة الرؤية الأنطولوجية عند بلانشو تكاد تتحرَّر من قيد الشرطية المعرفية التي تلهث وراء رسم دقيق للماهيات والتصورات، بل تخلق حرجًا للكشف عن المفارقة التي تُعشِّش بداخلها. يتخذ من موضوع «الموت» تمثيلًا لهذا التمدّد الانعكاسي للآلام، وذلك لا ينبع إلا من فراغ أو خواء سحيق ليتم الانغماس في الواقع الإنساني وطبقاته العميقة. وهذا الالتفات هو التفاف لانهائي، لينكر أن يكون هناك أي ملجأ نلوذ إليه، وأيّ محاولة لذلك ستبوء بالفشل؛ لأن بلانشو يرى أنه لا يوجد شيء وهذا «اللاشيء» يحمل في عدميته وجودًا أكثر. مفاد هذا أننا لا نستطيع العيش على أكمل وجه أو التفكير باستكانة، نضالنا من أجل الحياة هو حقيقة عمياء أو كفاح من أجل الموت، فالفخاخ التي تربطنا بالوعي وبالظاهريّ والمرئيّ لا جدوى لها عندما تتضاءل أمام الشقّ اللامرئي للواقع والحياة. لهذا يرى بلانشو أنه إذا كان العيش أملنا فالموت خلاصنا، فاليأس يلفُّنا والأمل يدمّرنا، أملٌ نأمل أنْ يكون علامة على اليأس، الإنصات إلى اليأس بما لديه من قيمة تحرّرية تدفعنا إلى المضيّ قدمًا حيث ما لا نأسف عليه هو بالضبط ما نسمّيه عيشًا.


جورج باتاي

> فرادة الرؤية الأنطولوجية عند بلانشو تكاد تتحرّر من قيد الشرطية المعرفية التي تلهث وراء رسم دقيق للماهيات والتصورات، بل تخلق حرجًا للكشف عن المفارقة التي تُعشِّش بداخلها

تُسائِل الكتابة عند بلانشو فضاءً وجوديًّا مقلقًا في هدوئه، متأمِّلة بجمود هَسْهَسَة المحو الذي يكون الأثرَ الخفي لصفائح المكتوب. لماذا يكون المضي قُدمًا في مغامرة الكتابة؟ لماذا نتحرَّك إلى الأمام عبر الحبر من دون أن نخلِّف آثارًا وعلاماتٍ؟ المحو في الكتابة يجعلك تتحرّك بكلّ حرية، تتحرّك داخل الفراغ، لتتحرّى مكان البداية ولحظة المآل. هل الدائرة السردية أو كتابة الكتابة هي كشف لما يعرفه الإنسان من سرائر أنه لا يعرفها؟ هل الكتابة هي محاولة كتابة ما يتعذَّر كتابته؟ هنا يجد الكاتب نفسه عبر سلسلة الإرجاءات الممدودة حائرًا مُدانًا أمام ما لا يمكن محوه.

إنّ الكلام الأدبي احتواء عدميّ؛ فاللغة تنبع فقط من الفراغ وليس من الامتلاء، فالسارد لا يتكلّم من أجل قول شيء بل «لا شيء» يتطلَّب الكلام، فاللاشيئية النصية تكمن في كونها كلامًا أو كتابة أصلية كون الكلام لا شيء. العدمية أو السلب أو اللايقين يمكن أن يتكلَّم أكثر من أيّ وقت مضى، عندما ننظر إلى ذلك الشيء الأساسي الذي يفتقر إليه أي شخص في أثناء التعبير عنه. عبر ذلك الفقدان اللامحدود، أمام العوز والافتقار للصبر والانتظار، في نهاية المطاف كان يتصوَّر قدرته على اشتقاق قوة؛ من دون الصبر أو من دون نفاده بين اللاموافقة واللارفض، حيث يكون التخلي من دون التخلي، وهو


كافكا


لوتريامون


مارسيل بروست

تبتغي الكتابة الوقوف عند تلك الظلال المعتمة، في ذلك الخارج الذي ينتمي إلى بُعدٍ لا يمكن إلقاء الضوء عليه، مكان خفي، خبيء، سرّ لا يمكن الكشف عنه

ما يجعلها تتربع في منطقة من دون ألوان، وتتحرَّك داخل جمود وحزن مع اليقين الهادئ في شعوره أنه لن يكون قادرًا مرَّة أخرى على قول «أنا». كما يجد الكاتب نفسه في حالة سخيفة متزايدة من عدم وجود أيِّ شيء للكتابة، من عدم وجود وسيلة للكتابة، وكونها مقيّدة من جانب الضرورة المطلقة للكتابة دائمًا. يجب عدم اتخاذ أي شيء للتعبير عنه في أكثر الطرائق الحرفية. وأيًّا كان ما يودُّ أن يقوله، فإنه لا شيء. العالم، والأشياء، والمعرفة لها معالم عبر الفراغ فقط. هنالك تُلغَى الصُّور وتُبدَّد الاستعارات. تُكسَر الكلمات المفتوحة. من الآن فصاعدًا، ليس هناك سوى عُمق في العقل، أو قصيدة غير قابلة للتنفيذ، نص مفتوح على غياهب الوجود، في نوعٍ من الاعتراف بالطاعة المطلقة لهذا الغياب.

يصف بلانشو بانتظام تخريبي كبير فضاء «الأدب» كنَفْيٍ أو مَنْفى، مثل توبوس الصحراء أين يصبح الكاتب ضعيفًا تسكنه المخاوف والشطحات، لهذا تُعد الصحراء هندسة متميزة للحرية والعزلة واللاانتماء، هناك يُنفَى الأدب من العالم ومن إنجازاته القيمية، لتعفيه من مطالبه ومطالباته. الصحراء كمكان آمن يتنصّل من كل مسؤولية، ملجأ صامت ينتقل فيه المرء من العزلة إلى الخلوة، بساطة لا مبرّر لها أو خور يمكن للمرء عبرها أن يصل إلى أعماقه المنفية حتمًا. ومن ثم، تتجلّى الكتابة عبر اللحظة أو الخطفة أو وَمَضَات الحاضر، أين يلجأ الكاتب إلى عزلته، ليُلامس قلقه بنعومة ويُحدّث أطيافه بوقار. عندما يتسلّل إلى الزمن الميّت الذي ليس بوقته أو وقت الآخر أو أيّ وقت مشترك بين أناه وهواه ولكن زمن شخص ما. استقلالية منزوعة أنطولوجيًّا لشخص موجود عندما لا يوجد أحد هناك. تبتغي الكتابة الوقوف عند تلك الظلال المعتمة، في ذلك الخارج الذي ينتمي إلى بُعدٍ لا يمكن إلقاء الضوء عليه، مكان خفي، خبيء، سرّ لا يمكن الكشف عنه. الكتابة تلتزم الصمت أمام ذلك الفضاء الذي لا بُعدَ له لأنه غامض أساسًا، وكلّ ما يدخل إلى فوهته يصبح مجهول الهوية وغير صحيح وغير واقعي حتى لو كان نورًا، في تلك الخطفات أو الومضات نكون أقرب إلى مشهدية موتنا. هل ذلك الشخص يمثل جزءًا منا؟ أم أننا ننتمي إليه؟ هل يقوم بانتحال شخصية هناك، حيث لا يوجد أحد، هناك ذلك الخارج الذي يمنع بطريقة أو بأخرى أي إمكانية لأي اتصال شخصيّ.

مصادر المقال:

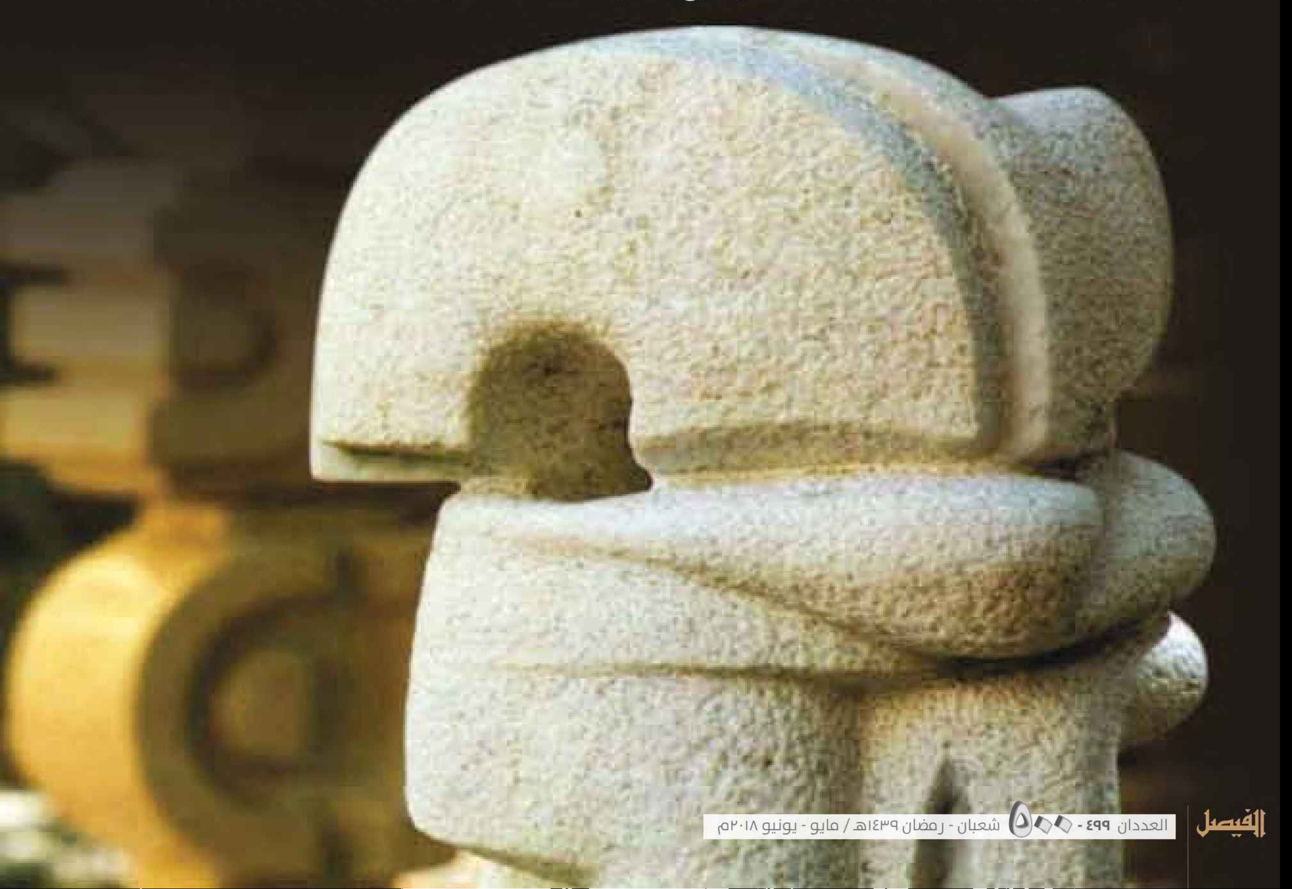
1) Maurice Blanchot, Faux pas, Gallimard, 1943.
2) Maurice Blanchot, La part du feu, Gallimard, 1949.
3) Maurice Blanchot, Lautréamont et Sade, éditions Minuit, 1949.
4) Maurice Blanchot, L’espace littéraire, Gallimard, 1955.
5) Maurice Blanchot, L’entretient infini, Gallimard, 1969.
6) Maurice Blanchot, L’écriture du désastre, Gallimard,1980.

في مديح الأصالة

التفاهة والأعراض المرضية قاتلة للحرية والإبداع

فهمي جدعان مفكر أردني

أعني بالأصالة الفاعلية المنبثقة عن ذات فردانية نقية، خالصة، صافية، مستعدة لإنجاز أفعال فكرٍ أو عملٍ مشخصة موافقةٍ لأحوالها القاعدية العميقة المتفردة، المتواصلة مع منابع وعناصر الإثارة الخارجية المختلطة المعززة لتركيب متجاوز مبدع. والأصالة تفترض، فيما فوق مواضعات الامتثال الاجتماعية، التعبير القوي عن حقيقتها الذاتية الباطنة العميقة بأمانة وحقيقة وصدق ومسؤولية. وحين تُجري الأصالة أحكامها خارج حدود القيود والشروط القسرية الوضعية، وحين تنقل (الذات القاعدية) ملكاتها من القوة إلى الفعل تولّد ما ندعوه «الإبداع»، أي «ما هو فذ». إذ الإبداع مقترن ضرورةً بهذا «الفذ»، أي بالأصالة؛ لكنه ليس الأصالة نفسها. وحين تفتقر الذات الفردانية إلى القدرة على الفعل، أو تتلبسها أحوال وعوارض «غير نقية» وتستبد بها عوامل الهدم الداخلي أو رياح الخارج الضاربة، تقع في الاستلاب وفقد القيمة والمعنى والتكرار والضحالة، وتصبح «عادية»، «تافهة»، مؤذنة بالاضمحلال والبوار.



تكشف الأصالة عن نفسها في الأفعال أو الأعمال الجديدة المخترعة، وفي المبدعات الروحانية الفذة، وفي الإسهام المشخص في فعل (التقدم) الحي الروحي والمادي والصناعي والعلمي والتقني والإداري..، وفي إثراء الكينونة الإنسانية، الفردية والجمعية، بالمعرفة، والمتعة، والفائدة، والحركة، والنشاط والتغير الواعد. والأصالة تتقوم بالحرية؛ إذ هي خروج عن المألوف القائم، المتداول، المبذول، واقتران بالإبداع والتجديد والكشف والإقدام، وتوليد للدهشة والانبهار، وللرائع، والمبدع والسامي.

في التجربة العربية التاريخية التي نعرفها، وفي أشكالها السارية في الفكر والدين والسياسة والفن والأخلاق والعلم - النظري والتطبيقي والأداتي - نلتقي نماذج لا عد لها ولا حصر من وجوه الأصالة الكاشفة عن وضع حضاري حي، لكننا نلتقي أيضًا وجوهًا من «مضادات الأصالة». جسدت «الظاهرة القرآنية» وما اقترن بها من «ثورة ثقافية» فعلًا أصيلًا من أفعال «الأنا الفردية» المتضافرة مع «الأنا الجمعية». الانقلاب السياسي الأموي قبالة (عصر النبوة والخلافة) كان فعلًا أصيلًا من وجه، بائسًا مجسدًا للأنا القبلية المشبعة بالإغراءات الدنيائية الخائنة للإيتوس الأخلاقي - الديني، من وجه آخر. في الحقل الفكري الاعتقادي أعلنت الأصالة عن نفسها في (ثورة العقل) على التقليد والاتباع وفي فتوحات الحرية والاستقلال الفكري التي تبلورت في مبدأ (العدل) الاعتزالي، وفي استئناف الفاعلية العقلية والعلمية الهلّينية والهلّنستية في الحركة الفلسفية. ومع أن هذه الحركة في الإسلام تمد جذورها القوية في التراث الإغريقي وتكاد توهم بأنها لم تضف شيئًا ذا بال إليه، إلا أن النظر المدقق يُبين إبانة قاطعة عن مظاهر الإبداع الفلسفي الإنساني الأصيل في ثلة من قضايا الوجود والأخلاق والنفس، فضلًا عن التطورات الجليلة التي حفل بها (العلم العربي).

وفي الفضاءات الأدبية يدهشنا التجديد الشعري في العصر العباسي، وتبهرنا النظريات النقدية والشعرية والإعجاز.. في المشرق وفي المغرب (إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب). وكذلك يثير إعجابنا الشديد في حقل الفقه وأصوله نجوم «نظرية المقاصد». وفي أقصى مراحل الانهيار والأفول يستنبط ابن خلدون فلسفته المبتكرة في العمران البشري. فلسفة وضعية عظيمة، أصيلة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معانٍ ودلالات، تنجم في «العصر السحريّ» المضاد للعلم والعقل والإبداع، المستغرق في النارنجيات والطلسمات والمكرور من الشروح والتصانيف.. قد جفت الدماء في العروق وانطفأت الأنوار وساد العقم... أي «اللا- أصالة»، بعد أن كانت الأصالة

تكشف الأصالة عن نفسها في الأعمال الجديدة المخترعة، وفي المبدعات الروحانية الفذة، وفي إثراء الكينونة الإنسانية، الفردية والجمعية، بالمعرفة، والمتعة، والفائدة، والحركة، والنشاط والتغير الواعد

قد أعلنت عن تفجّرات حقيقية امتدت طيلة عصور الحضارة العربية الكلاسيكية.

تلك أمثلة ووجوه شاردة ودالة أسوقُها لأتحول منها إلى التنبيه على ما طال «مثال الأصالة» في التجربة العربية الراهنة. حتى لا يكون القول مرسلًا بلا حدود، سأنحصر، في حدود هذا القول، في الإبانة عن حال «الأصالة» في أكثر القطاعات التصاقًا واقترانًا بالفعل الثقافي؛ لأن هذا المفهوم يطول قطاعات كثيرة أخرى: في السياسة، والاقتصاد، والاجتماع، والعلم، والتقنية، والإدارة.. أقول: إنني سأنحصر في حدود «الثقافي»؛ لأنه يمثل الأسس القاعدية لجملة البنى والنظم التي تتقوم بها (المدينة) و(المجتمع) و(الدولة)، و(الحضارة)، وفوق هذا كله، وقبله وبعده: الإنسان.

مضادات الأصالة

لكن الإبانة عن «مضادات الأصالة» تظل ضرورية من أجل تقييم أحوال «الأصالة» التي أطلب وأقدّر أن هذا القول يمثل «دعوة» أريد أن أراها جارية في منتجاتنا الثقافية القابلة، و«مديحًا» أريد أن أسبغه على هذه «الفضيلة» الركنية التي سأقول: إنها باتت غائضة الملامح إن لم أقل مفقودة أو شاردة ضائعة. ثلاثة أعراض رئيسة تحدد في اعتقادي ما أعدّه «مضادات للأصالة»، هي: التقليد، والتكرار، والتفاهة، تتضافر لمقاومة «الفذ» «أي الذي لا مثيل له». وحيث يشخص أي عرض من هذه الأعراض أقول: إننا في حالة مضادة للأصالة. يمثّل التقليد، من وجه أول، استبداد الاتباع والانقياد والسكون والجمود. ويشخص التكرار بما هو مراوحة في المكان أو جهد مجاني عابث لا معنى له ولا قيمة، معوق لحركتي التقدم والتطور الضروريين لحياة المجتمع ومعناه وقيمته في التاريخ. وتشخص التفاهة بما تحمله من «تَدلٍّ أخلاقي» أكثر الأعراض «المرضية» القاتلة للحرية والمعنى والإبداع والقيمة. حين «تتضافر» مضادات الأصالة هذه في جسم الثقافة وروحها لا

يتبقى للثقافة وأهلها أي مقوّم من مقوّمات الوجود الحي الجدير بالتقدير والاحترام والتكريم.. والحياة.

الفكر والمعرفة والأدب واللغة والفن والقيم هي الوجوه المركزية للثقافة التي تتجلى فيها أو تضمحل أعلام الأصالة ورسومها «الروحية». وبقدر ما تكون هذه الرسوم جليّة، قوية، حيّة، فاعلة في الاجتماع البشري، تكون قواعد هذا الاجتماع العلمية والتقنية والإدارية والتنظيماتية والاقتصادية والاجتماعية والمادية.. قوية، حيّة، معززة لأسباب التقدم ودواعيه. إطاري المرجعي التاريخي، في عدّي هذه الوجوه من الحياة الثقافية العربية، يمتد، بقدر عظيم من التجريد والتكثيف - وفق ما تقتضيه حدود هذا القول - ما بين الفضاء الذي ندعوه (عصر النهضة العربي الحديث)، وبين هذه العقود المتأخرة التي نحياها في الفضاءات العربية الممتدة المتباينة الشاهدة.

المعرفة والفكر أولا

وفي حدود معاني ومقومات «مثال الأصالة»، أعني: الفاعلية الذاتية القاعدية «الطّبْعِية»، والإبداع، والحرية، والاستقلال والقيمة، والتمظهرات «الفذّة»، المجاوزة للمتداول وللاتباعيّ..، ما هو تقديرنا - وبتحديد أدق ما هو تقديري.. لحالة الأصالة في هذا الحقل، حقل المعرفة والفكر؟ حين ننعت (عصر النهضة) بأنه عصر «نهضة» فإننا نقرّ، بكل تأكيد، أننا قبالة مثقفين ومفكرين وإصلاحيين تمدنيين وأخلاقيين وأدباء وكتاب بذلوا الوسع من أجل الخروج من التقليد ومن «القائم المستقر»، المتدلّي، بحسب مصطلحهم، وإدراك حالة «الرقي» أو «التقدم». ثمة في جملة أعمالهم، من التركيب بين «المدنيّة الإسلامية» وبين «المدنية الغربية»، ما يشي بقدر ملموس من «التجديد» أو من «الإصلاح» أو من طلب «التميّز النوعي» أو الذاتي الذي يقترن



فوكو ودريدا ودولوز ينتشرون في «محاولات» المثقفين «المتجمّلين» بالبنيوية والتفكيكية والهرمينوطيقا وما بعد الحداثة.. ولا يكاد يخرج من هذه الدوائر إلا قلة من المفكرين

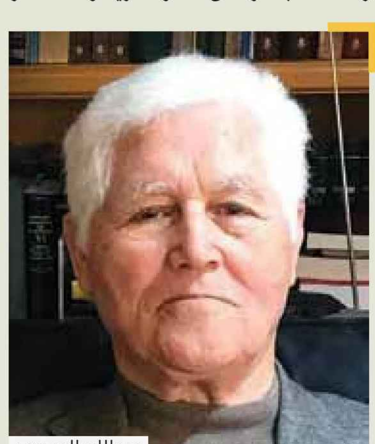
بكل تأكيد بمعنى «الأصالة»، المعززة للترقي وذلك على الرغم من التأثيرات الغربية التي أريد لها أن تشكّل تركيبًا تدخل فيه أفهام «حديثة» للتجربة المعرفية والعلمية العربية - الإسلامية. الفاعلية الذاتية في هذه الجهود بارزة، والحرية تمارس نشاطها بقدر ملموس، والاستقلال الفكري ذو قيود، والاتباعيّ لا يزال حاضرًا بقدر.. أي أن مواضعات الامتثال الاجتماعية لا تزال فاعلة. إننا قبالة أصالة، لكنها «أصالة مقيّدة».

حين نتجاوز عصر النهضة المبكّر ونعبر أعتاب القرن العشرين وعقوده المتتالية تزداد الأحوال والأعراض والرسوم وضوحًا وتميُّزًا ودخولًا في «زمن الأصالة»، وتحولاتها الضاربة في «اللا-أصالة». من المؤكد أن فضاءات المعرفة اتسعت على نحو مذهل، وذلك للتواصل البشري الحديث و«العبور الغربي» وفعل (الحداثة)، والحركة الاستعمارية بأشكالها المختلفة، وفي المرحلة المتأخرة: العولمة. بيد أن «المعرفة» التي تعاظمت وانتشرت في كل الآفاق ظلت رهينة «المبدعات الغربية»، ولم ترقَ إلا بمقادير هزيلة لكي تدرك ناصية الأصالة. لم يظهر ذلك واضحًا جليًّا في فضاءات العلوم الطبيعية والتقنية فقط، إنما تجاوز ذلك إلى عالم الفكر، الذي كانت «المحاولات الفلسفية» أبرز رسومه وتجلياته. ويثير الانتباه والنظر هنا أن التجربة الفلسفية العربية الحديثة، أعني منها تلك التي تبلورت منذ أواسط القرن العشرين وامتدت إلى أيامنا هذه، تبدو في علائقها مماثلة إلى حد بعيد لتلك التي شهدتها التجربة العربية الكلاسيكية، حيث اقترنت إسهامات الكندي والفارابي ويحيى بن عدي ومسكويه وابن سينا وفلاسفة المغرب إلى ابن رشد، بفلاسفة الإغريق: أفلاطون، وأرسطو، والرواقيين، والأفلاطونية المحدثة، وبدت الأعمال الفلسفية المعاصرة امتدادات للفلسفات الغربية الحديثة: يوسف كرم يتابع التوماوية الجديدة؛ عبدالرحمن بدوي ينسب فلسفته المبكرة إلى هايدغر والوجودية؛ زكريا إبراهيم يمتح من الوجودية الإيمانية؛ محمد عزيز الحبابي يتبنى شخصانية (مونييه) ويحولها إلى شخصانية إسلامية؛ فؤاد زكريا يأخذ بالعقلانية الطبيعية؛ زكي نجيب محمود يتقلد الوضعية؛ حسن حنفي يتمثل أصول الفقه، فينومينولوجيًّا؛ عبدالله العروي يغادر إلى هيغل والتاريخانية.. أركون يتمنطق بمفاهيم العلوم الإنسانية

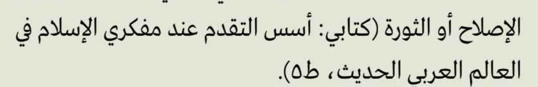
جيل دولوز

والاجتماعية ويحاول استخدامها في ما يسميه (الإسلاميات التطبيقية)؛ والجابري لا يبتعد كثيرًا من نهجه.. والطيب تيزيني يتقمص الماركسية بعجرها وبجرها... وفوكو ودريدا وجيل دولوز وآخرون ينتشرون في «محاولات» المثقفين «المتجمّلين» بالبنيوية والتفكيكية والهرمينوطيقا وما بعد الحداثة.. ولا يكاد يخرج من هذه الدوائر إلا قلة من المفكرين الذين ينشدون الأصالة الذاتية المستقلة، كناصيف نصار، أو يستأنفون التقليد الفلسفي العقلاني الراديكالي، كعادل ضاهر، أو ينشدون تركيبات فلسفية دينية إسلامية تطلب التفرد كطه عبدالرحمن في نزعته الضاربة في التصوف، أو نصر حامد أبو زيد في توظيفه للتأويلية.

قد تشي هذه المقاربة بأنني أريد أن أذهب إلى إنكار تشخص فلسفات عربية حقيقية، أعني فلسفات عربية أصيلة، في المجال العربي المعاصر؛ وذلك موضع احتجاج؛ إذ يوهم بأنني أفترض أن الأصالة تعني بإطلاق إقصاء كل العناصر «الخارجية» الضاربة في التجربة الأصلية الخاصة، أعني التجربة ذات الطبيعة والأعراض «العربية»! وليس الأمر كذلك؛ لأنه لا ينبغي أن نفترض أن «الأصالة» تنكر مبدأ «التأثر» أو «التواصل» أو «التفاعل» مع العناصر الضاربة من خارج في «قلعة الذات». إنني أعي ذلك كل الوعي، وأعلم أن أصالة أرسطو لم تجبّ تأثير أفلاطون، وأن أصالة ديكارت لم تبدد تأثير القديس أنسلم أو القديس أوغسطين، وأن أصالة توما الأكويني لم تُقصِ تأثير ابن رشد، وأن هايدغر نفسه كان مستغرقًا في الأنطولوجيا اليونانية. لكن الذي أرى أن ما كانت تفتقر إليه أغلبية «المحاولات الفلسفية» العربية المعاصرة، هو أنها لم تقدم، في نهاية المحاولة، ما يتجاوز خالص التركيب «الشكلاني» السكوني، التكراري، إلى رؤى أو منظورات أو تصورات شاملة مبتكرة أو إبداعية خاصة، أي أن «مثال الأصالة» والاستقلال الذاتي الحر المبدع ظل غائض المعالم والرسوم. بتعبير آخر، لا أملك إلا الإقرار بأننا، خلا حالات قليلة جدًّا، نلمس بوضوح أن الفكر الفلسفي العربي المعاصر يفتقر افتقارًا شديدًا إلى «الاستقلال الفلسفي»، الذي شدد عليه من قبل ناصيف نصار. وذلك يعني أنه يفتقر إلى «الأصالة الحقيقية» ولا يحقق منها إلا قدرًا محدودًا.


عبدالله العروي

هل ينسحب هذا التقدير على ما يسمى (الفكر العربي المعاصر)؟ ليس سرًّا أن هذا المصطلح يقال على المنجزات الفكرية التي تمتد من أواسط القرن التاسع عشر إلى زمننا الحالي، وأنه يشار إليه عادة بالتعبير (فكر النهضة). هو فكر، من حيث إنه «نظر إنساني» في مشكلات العالم العربي الثقافية والاجتماعية والسياسية، قبل أي وجه آخر. والمحور الرئيس لهذا الفكر لا يتعلق بقضايا الفلسفة الكلاسيكية كالمعرفة والوجود والإلهيات والطبيعيات، لكنه يدور على قضايا التمدن والترقي أو التقدم والحرية والعدالة والشورى والديمقراطية والأخلاق والتجديد والإصلاح الديني والتحرر من الاستبداد والاستعمار والدفاع عن جملة حقوق الإنسان.. والمواطنة.. والمرأة.. وغير ذلك مما حفلت به أعمال تمتد من خير الدين التونسي ورفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني وقاسم أمين وشبلي شميل وفرح أنطون وطه حسين.. إلى مجموعة من المفكرين الفلاسفة أو المتفلسفة الحاليين الذين وجهوا قدرًا من اجتهاداتهم إلى حقل «الفعل الثقافي» الذي يطلب التغيير أو الإصلاح أو الثورة (كتابي: أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث، ط٥).



والحقيقة أننا لا نملك أن ننسب هذه الأعمال إلى «القول الفلسفي»، على الرغم من أن هذا (القول) يتدخل فيها من حيث إنه يطلب قدرًا من «العقلنة» التي تضفي على «القول الثقافي» - الجدليّ أو الظني الاحتماليّ وفق المعنى الأرسطي - ضربًا من المشروعية والقبول.

هل توصف هذه الأعمال بما يدور عليه هذا القول؟ أعني: هل هي أعمال «أصيلة»؟ في حدود معاني الاستقلال الفكري، وحرية القول، وصدقية المشاريع المطروحة، وارتباط هذه المشاريع بفاعليات فردانية ذاتية نقية تتوجه إلى ظواهر الوقائع بالتأمل الحر والنظر المدقق والتحليل والعرض والاستشراف والاقتراح، وطلب حلول «إبداعية»، أو «فذة» للقضايا العربية العويصة الشاهدة، في حدود القدرات المعرفية والعملية المتوافرة لدى هؤلاء «المفكرين» أو «المثقفين»، وفي سياق معرفي مُسَيّج بفاعليات ذات روابط عضوية عميقة بالرغبة أو الشهوة أو الإرادة أو المنفعة البراغماتية.. في هذه الحدود جميعًا لا نملك إلا التسليم بأن الماهية والغائية اللتين تقوّمان فكر النهضة

العربية الحديثة والمعاصرة، وعلى الرغم من التأثيرات - التي لا مناص ولا مفر منها - الآتية من الرياح الخارجية، أعني من الثقافة الغربية ومتعلقاتها، هما - أي الماهية والغائية - تمدان جذورهما القوية في «مثال الأصالة». ليس أمرًا ضروريًّا أو قطعيًّا أن تكون هذه الأصالة مطلقة، ولا أن تكون خارقة للحدود والآفاق - إذ هي مقترنة دومًا بشروط وضعية نسبية متفاوتة - لكن يكفي أنها تحقق هذا الضرب من الفاعلية الذاتية الفردانية، الممتدة في «الجمعيّ»، التي تطلب اجتراح حلول «خارقة» لأوضاع ومشكلات صدئة قاتلة، ومخارج إبداعية جديدة مجدية لعالم يشكو من آلام القرون المبرحة ويطلب البُرْء من أمراض مزمنة لم تعد أنماط التفكير الاتباعية السكونية الجاهزة قادرةً على أن تقدم له الدواء الشافي.. في هذه الاستحقاقات أستطيع أن أقول: إن تجليات (الفكر العربي الحديث والمعاصر) هي تجليات أصيلة بمقادير متفاوتة، وإنها في جميع الأحوال، وبرغم القصور الذي يعتورِها، ضرورية حتمية وتستحق الثناء والمديح.

الآداب ولغتها ثانيًا

تحتل صناعتا الشعر والنثر مكانة أساسية في الظاهرة الثقافية العربية الحديثة، مثلما أنهما يحتلان المكانة العظمى في الثقافة العربية الكلاسيكية. والمكرور من القول هو أن «الشعر ديوان العرب» والمعبّر الحقيقي عن الأصالة العربية في ميدان الأدب، وأن النثر «المبين» قد تجلّى بأنواره الفذة في أدبي الجاحظ والتوحيدي مثلًا، وأن «الخلق» العلمي في مقاربة الشعر والنثر قد أعلن عن نفسه في الفلسفات التحليلية العميقة المستحدثة لنظريات النقد الأدبي الثرية العميقة الجديدة، أي «الأصيلة»: محمد بن سلام الجمحي، والآمدي، وقدامة بن جعفر، والحاتمي، وابن جنّي، والقاضي الجرجاني، والباقلاني، وابن رشيق، وابن شرف القيرواني، وحازم القرطاجني، وآخرون كثيرون. هؤلاء جميعًا أسبغوا على الأدب واللغة والشعر، فقهًا وتحليلًا وتنظيرًا ونقدًا، وهو ما حمل اللغة وآدابها إلى أسمى المراقي والتجليات الفذة. لم يحدث شيء من هذه الآفاق البعيدة والأعماق الثرية في حياة اللغة والأدب الحديثة. ولم ترقَ الجهود النظرية التي بذلت في هذا الحقل إلا بأقدار محدودة من مراتب الإبداع، وذلك على الرغم من أن الحركة الأدبية العربية الحديثة التي تجسدت، على وجه الخصوص، في صناعات الشعر والرواية والنقد، قد بلغت في حالات عدة أقدارًا طيبة من الثراء والجودة والخَلْق.

بيد أن الخشية العظمى هنا تأتي من أن المناهج والمفاهيم الفنية والأدبية والنقدية الغربية باتت توجه وتحكم وتستبدّ بطرائق وأحكام النظريات والمذاهب الأدبية والفنية والنقدية العربية المعاصرة. أي أن «مثال الأصالة» مهدد في الصميم، وأن المنخرطين في الفنون الأدبية واللغوية يبدون عاجزين عن إبداع المناهج الذاتية الحاكمة لفنونهم وآدابهم العربية.

محمد أركون

على أن هذا الوجه من القول العارض في أمر الأدب وفنونه، لا ينبغي أن يمضي من دون التنبيه على حال اللغة العربية بما هي أداة للتعبير والاستخدام والإبداع، حيث تقرع أجراس الخطر الحقيقية في شأن لغتنا العربية وما يساق من إشارات ودلائل على مظانّ التهديد الحقيقي لوجودها ولمستقبلها، قبالة الانتشار الواسع الهجوم للغة الإنجليزية في جملة القطاعات الثقافية والفكرية والأكاديمية، فضلًا عن الإقصاء المتعاظم لاستخدامها لدى الصغار والكبار في الحياة اليومية وفي الشوارع والأسواق والمعارض وأسماء المحال التجارية، والإعلانات والنشرات الاجتماعية والاقتصادية والتجارية.. ناهيك عن الإخلال الفاضح بنحوها وصرفها في المذياع والتلفاز، وعن الدعوات الآثمة إلى تحويل التدريس الجامعي في العلوم الاجتماعية والإنسانية من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية. إننا نفقد يومًا بعد يوم أسباب وآليات الضبط والسيطرة على حياة هذه اللغة، ونشهد، على أنحاء صارخة مروعة، مظاهر الانسحاب والاضمحلال والضعف التي تطولها، ولا نفهم ما الذي يثوي خلف هذا الصمت المريب واللامبالاة الفاجرة التي تبدو صارخة في غياب كامل لدور «الدولة العربية الوطنية»، المزعومة، في حماية هذه اللغة والدفاع عنها وإنقاذها من المصير الكارثي الذي ينتظرها وينتظر متعلقاتها المعرفية والثقافية والعلمية.. والوطنية!

الفن والقيم أخيرًا، وبقول وجيز

الحق والجمال والخير، قيم أزلية أبدية أصيلة. نعرف هذا منذ أفلاطون وأرسطو. ونعرف أن كل الحضارات الفذة تعلقت

بهذه القيم. ونحن من بين الذين بذلوا الوسع قديمًا في تمثّلها. ومن المؤكد أننا لا نزال على هذا العهد، أو أن علينا أن نظل متعلقين به.

الحق صنو المعرفة والعلم. وقد مر أن نصيبنا اليوم من المعرفة متعلق بمدى ما يأتينا من الغرب على وجه الخصوص، وأن إسهامنا في التقدم العلمي صفرٌ صارخ. وفي علائقنا بما ينعت بمجتمع المعرفة نبدو كالواقفين على الأبواب. مستهلكون مستنزفون غير فاعلين وغير منتجين. نحن (خارج السياق)، ولا يبدو أن أوضاعنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية و... تَعِدنا بأداء دور مشخص في هذا القطاع، على المدى المنظور. أما الجمال، الذي نقرنه عادة بتعبير (الزمن الجميل) الشائع، الذي نفترض أن الفن هو الذي يجسده أحسن تجسيد، فقد طالته في العقود الأخيرة كل رسوم «الانحطاط». منذ الأربعينيات حتى أواسط الستينيات من القرن المنصرم، وفي مصر ولبنان على وجه التخصيص، حيث مثّل هذان القطران واقع الفنون العربية الحديثة: السينما، والموسيقا والغناء، والمسرح - أدركت هذه الفنون مراتب عالية - أصيلة - من الصدق، والمعنى والفتنة والسحر، والجمال، والرقي، والنقاء. محمد عبدالوهاب وليلى مراد وأم كلثوم وعبدالحليم حافظ في الغناء، ونجيب الريحاني ويوسف وهبي في المسرح، فيروز والرحباني ووديع الصافي وسمير يزبك و... في الغناء والمسرح الغنائي.. إلخ. الأفلام الاجتماعية والغنائية الباكية والضاحكة الساخرة، الكلاسيكية والفولكلورية، السارّة اللّاذة الممتعة، الباعثة على البهجة والأمل والحياة. تحولات عميقة طالت هذا كله. انسحبت الأصالة الذاتية وانحدرت فنون الغناء والسينما


ليلى مراد


فيروز

غزت أعراض التفاهة والسخف والعبث مظاهر الفن المختلفة. وبدا كأن حِلفًا قد انعقد بين «المدرسة الغنائية المصرية الجديدة»، الموغلة في التفاهة وفي التجاوزات والإيحاءات الجنسية المرذولة، وبين مدرسة لبنانية جديدة مماثلة تتجاوز في التفاهة والانحطاط قرينتها المصرية

انحدارًا مذهلًا. غزت أعراض التفاهة والسخف والعبث مظاهر الفن المختلفة. وبدا كأن حِلفًا قد انعقد بين «المدرسة الغنائية المصرية الجديدة»، الموغلة في التفاهة وفي التجاوزات والإيحاءات الجنسية المرذولة، وبين «مدرسة لبنانية جديدة مماثلة تتجاوز في التفاهة والانحطاط قرينتها المصرية. وأدت قنوات (أرابيكا) و(مزيكا) و(روتانا)، وبدرجة أقل (وناسة) أدورًا «مرموقة» في إشاعة الأنماط «المبذولة» من فن الغناء، الذي هو أكثر الفنون شيوعًا وطلبًا لدى فئات الجمهور الواسعة. بكل تأكيد ذلك لا يعني أن عُصبةً من الفنانين لم تظل أمينة على «الفن الأصيل الجميل»، وأنها لم تحرص على التعلق بفن نقيّ جذاب راقٍ لا تطوله نزعات المنفعة والغنى الفلكية. فذلك واقع مشهود يقطع بأن الفن الأصيل لم يرضخ لطغيان وإغراءات الفن الهابط المرذول، وبأن رموزًا فنية نبيلة ما زالت تَعَضُّ بالنواجذ على جمال الفن ونقائه وأصالته، وتتابع في المشرق وفي المغرب رسالة الفن الملتزمة بالقيمة والمعنى والمتعة والأصالة، وتكافح في وجه ما يبدو أنه «إستراتيجية» سياسية صارخة في «إفساد الذائقة» العربية!

ويظل القول عندي في (القيم) أكثر الأقوال جوهرية وخطورة. وليس ينبغي أن يكون محل قول عابر وجيز. عرضت للموضوع مرارًا، قديمًا وحديثًا، وأفردت له، على وجه الخصوص، بحثًا معمقًا أزعم أنه يدخل في باب الأصالة الحقيقية المنشودة («أولية القيم.. والعدل»، في كتابي: مرافعة للمستقبلات العربية الممكنة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠١٦، ص٤١١-٤٦٧). لذا آذن لنفسي بأن أوجه القارئ إلى هذا البحث الذي من شأنه أن يشد أزري في دعوتي في هذا القول إلى أن ألهج، بالمديح والثناء، على الأصالة، وإلى أن أنبّه بقوة على أنها المعيار القاطع في تقييمنا لكل عمل ثقافيّ.

كيف تصبح مشهورًا على شبكة الإنترنت؟

دومينيك كاردون عالم اجتماع فرنسي معاصر
ترجمة: خديجة حلفاوي كاتبة مغربية

كيف تصنع مسارك الفني في عالم الويب؟ إلى أي حد أتاحت شبكة الإنترنت فرصة أمام الجميع من أجل استعراض مواهبهم وقدراتهم المختلفة؟ ما موقع الجودة ضمن عالم الإبداع الرقمي؟ هل أضحى مشاهير الويب ينافسون مشاهير العالم الواقعي؟ كيف تتعامل وسائل الإعلام مع مشاهير الويب؟ وبأي معنى يمكن القول بنهاية عصر الصناعة السياسية والفنية للنجوم؟ تلك جملة من الأسئلة التي يطرحها دومينيك كاردون في سياق حديثه عن «انبثاق النجومية والشهرة» داخل عالم الويب – في مقابل «صناعة النجوم» التي تحدث عنها سابقًا الفيلسوف الفرنسي إدغار موران- والكيفية التي أضحى بموجبها مشاهير العالم الرقمي يؤثّرون ليس فقط في الجمهور والعموم ولكن يوجهون في الآن نفسه الاختيارات التسويقية والإشهارية لوسائل الإعلام ويعيدون رسم الحدود الفاصلة بين «البناء الاجتماعي والثقافي للنجومية» (نجوم الواقع) و«البناء الشعبي والظرفي للشهرة». كل ذلك في هذا المقال المترجم عن الفرنسية لعالم الاجتماع الفرنسي المعاصر دومينيك كاردون:



سواء كانوا كتاب إسكيتشات أو طهاة مبتدئين، يحظى النجوم الجدد لشبكة الإنترنت بشهرة متناقضة. لقد شيدوا سمعتهم بعيدًا من وسائل الإعلام الرئيسية، لكن يشهد بشهرتهم من قبل الآلاف من المشجعين ويعيشون مجدًا حقيقيًّا... لكن، في الخفاء. يطلقون على أنفسهم أسماء مختلفة من قبيل (Arctic Monkeys) «مجموعة لموسيقا الروك»، و(EnjoyPhoenix) «مكياج وطبخ»، و(Natoo) «مصورة فيديو»، و(Psy) «غانغام ستايل»، و(Norman) «مصور فيديو»، و(Squeezie et Cyprien) «مصورو فيديو». إننا لا نعرفهم عن قرب بالضرورة، لكنهم مشاهير ونجوم على شبكة الإنترنت. تحقق موسيقاهم، وفيديوهاتهم، ودروسهم وإسكيتشاتهم ملايين المشاهدات شهريًّا. إذا كانت وسائل الإعلام الرئيسية قد تجاهلتهم كثيرًا، وغالبًا ما تستمر في احتقارهم، فإن هؤلاء الكوميديين، والطهاة، وعشاق الموضة أو منتجات التجميل يحظون بشعبية منقطعة النظير على موقع «يوتيوب». من وقت لآخر، تكشف القنوات التلفزيونية، عن طريق استثارة الدهشة، عن الشعبية الكبيرة والرائعة التي يتمتع بها نجوم الويب. كثيرون منهم قاموا بجولات خاصة، لنشر إنتاجاتهم والحصول على دخل مريح من خلال احترافيتهم ومهنيتهم. يعزز نجاح «اليوتيوبرز»



هل السمعة الرقمية يمكن أن تمتد خارج الويب؟ في الواقع، أصبح من الشائع جدًّا ضمن الصناعات الثقافية ووسائل الإعلام أن تفتح أسواقها في وجه نخبة المدونين ومصوري الفيديوهات. ينظر إليهم بوصفهم أشخاصًا «مؤثرين» وتُغدَق عليهم الهدايا والعروض الخاصة والحصرية ويُكرَّمون في المسابقات

(YouTubeurs) من مصداقية فكرة أن اليوتيوب قد أصبح يشكل فضاء للرؤية المستقلة التي تقدم مسارات نجاح مختلفة تعتمد على إبداعات ومواهب الأفراد.

الإعجابات (Likes) في مواجهة الإعجابات

يظل حجم النجاحات نادرًا جدًّا في مجال يعرف قدرًا هائلًا من إنتاجات الهواة التي انتشرت بشكل كبير على شبكة الإنترنت. على عكس الهواة التقليديين (رسامو يوم الأحد، والكتاب الذين ينشرون على نفقتهم، وموسيقيو المرآب... إلخ) لا يرتبط طموح مستخدمي الإنترنت بالصعود على خشبة المسرح أو الظهور على التلفزيون. تحرِّك معظم الإبداعات الرقمية على منصات شبكة الإنترنت الرغبة في تحقيق الذات والاعتراف الذي يجب أن يفهم أولًا باعتباره شكلًا من أشكال التنشئة الاجتماعية للأفراد في الأكوان المتصلة (les univers connectés). نادرًا ما تتصف موضوعات هذه الأنشطة بالمهنية: في المطبخ، أمام حائط مزخرف، موضة أو صورة، لا يشكل المشاهير سوى تأثير جانبي من الدورة المكثفة للإنتاج الفردي على منصات مجتمع الويب.

تأخذ مسارات مشاهير العالم الرقمي أشكالًا مختلفة ومتنوعة، لكنها تنشأ في سياق بيئة نسقية قائمة على السمعة الفردية التي جرت تنميتها على شبكة الإنترنت[1]. لا يمكن الاعتراف بالهواة الذين يعرضون إبداعاتهم إلا إذا وافقوا على الدخول في العديد من التفاعلات مع جمهور واسع؛ حيث ضاعفت المنصات الرقمية من أدوات قياس السمعة [والشعبية]. يظل تفقد عدد الأصدقاء، والتعليقات والإعجابات... مثيرًا لاهتمام الهواة إلى درجة الوسواس، نظرًا إلى التصنيفات التي تنتجها وتسمح للجميع

بعقد مقارنة بعضهم ببعض. على شبكة الإنترنت، يتطلب البحث عن النجاح في العمل التفاعل مع الأقران والمشتغلين في المجال نفسه؛ لأنه نادرًا ما يتحقق الكسب من خلال الجدارة بل يعتمد على طبيعة السمعة التي يبنيها المبدعون الهواة. تبعًا لذلك، نجدهم يعتمدون في البداية على دعم أقربائهم وعلى الشبكة الاجتماعية القريبة التي تعزز التعليقات والمشاركات. مع ذلك، لا يتحقق النجاح إلا من خلال الحصول على اعتراف بقية الهواة.



تُنظّم لعبة للإشارات المتبادلة حيث يصبح الحصول على إعجاب (liké) بمحتوى (تعليق أو مشاركة) من جانب بقية الهواة، بشكل تلقائي، بمثابة حكم إيجابي في المقابل. يظل نظام التقدير المتبادل، الذي لا يقترن بالضرورة باهتمام كبير بالمحتوى، بمثابة مبدأ منظم لتعزيز السمعة والشعبية وتصبح المنصات الرقمية لتبادل المحتويات (النصوص والصور والموسيقا والفيديو وغيرها) العمود الفقري لهذا العالم من العلاقات والإشارات حيث يسعى الجميع لجذب تعليقات تقدير كثيرة من أجل توسيع شبكته.

نحو مسارات أخرى للاعتراف

يترافق البحث عن السمعة والشهرة بالبحث عن تخصص معين من أجل إبراز المواهب والقدرات الإبداعية. تصبح مدونات الطبخ العامة مدونات معجنات أو مدونات سوشي. يعتمد مروّجو الأزياء على أسلوب خاص أكثر انتقائية ويصبح الكوميديون منفردين بأسلوب سردي خاص. تولد المجتمعات التي ينشئها المبدعون الهواة من حولهم -بسرعة- نوعًا من عدم التماثل بين أولئك الذين يحصلون على سمعة جيدة وأولئك الذين لا يحصلون عليها. تزرع هذه المجتمعات اختلافات واضحة جدًّا تعزز من سلطة فئة خاصة من مستخدمي الإنترنت داخل المجتمع[٢].

هل هذه السمعة الرقمية يمكن أن تمتد خارج الويب؟ في الواقع، أصبح من الشائع جدًّا ضمن الصناعات الثقافية ووسائل الإعلام أن تفتح أسواقها في وجه نخبة المدونين ومصوري الفيديوهات. ينظر إليهم بوصفهم أشخاصًا «مؤثرين» وتُغدَق عليهم الهدايا والعروض الخاصة والحصرية[٣] ويكرَّمون في المسابقات. يمكن للهواة في طريقهم نحو عالم الشهرة أن يحظوا بأشكال مختلفة من الاعتراف على شبكة الويب: ينشر الطباخون والطهاة وصفاتهم في كتب، ويعمل الموسيقيون على تسجيل أغانيهم عن طريق شركات التوزيع أو يذهبون إلى المسارح؛ ويبيع المصورون صورهم للمجلات. تظل مسارات النجاح والقطاعات المهنية محدودة على شبكة الإنترنت؛ إلى درجة أن كثيرين يتخلون عن فكرة الظهور الرقمي- لكن ليس دائمًا. على خلاف الموسيقا والتصوير الفوتوغرافي، تعرف قنوات الكوميديا نجاحًا كبيرًا وتتمتع بقدر كبير من الاستقلالية على شبكة الإنترنت. تتيح قنوات اليوتيوب وغيرها من المنصات الرقمية لأقلية من الكوميديين فرصة صقل مواهبهم، والولوج إلى الموارد التي يحتاجونها من أجل «مهننة» فنّهم والانخراط في دوائر موحدة منفتحة على جمهور جديد. نظرًا لكونهم يحظون بإعجاب ملايين التابعين، يبدو أن هناك بالفعل فضاء جيدًا للتجديد، والاعتراف وتكريس المواهب الجديدة بطريقة مستقلة تمامًا، وغالبًا ما تكون بطريقة غير متوقعة وغير منتظرة.

الهوامش:

1) Jean-Samuel Beuscart et Maxime Crépel, «Les plates-formes d'autopublication artistique en ligne : quatre figures de l'engagement des amateurs dans le Web 2.0», in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (dir.), Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques, Archives Contemporaines, 2014.

2) Dominique Cardon, Guilhem Fouetillou et Camille Roth, «Topographie de la renommée en ligne. Un modèle structurel des communautés thématiques du Web français et allemand», Réseaux, n° 188, 20146/.

٣) في الصيف الماضي، قدمت شركة فورد الأميركية سيارة فاخرة مجانًا إلى أحد مشاهير اليوتيوب الفرنسيين من أجل أن يعلن في قناته الخاصة عن اسم الشركة وعلامتها التجارية (المترجمة).



بمناسبة مرور (40) عامًا على تأسيس دار الفيصل الثقافية

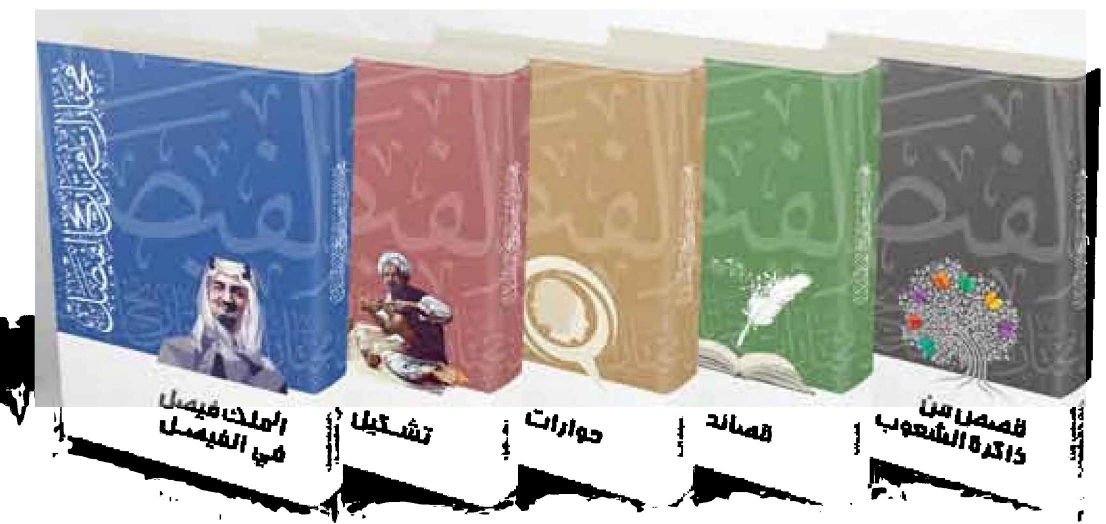
وصدور مجلة الفيصل في يونيو 1977م

تصدر الدار خمسة مجلدات مختارة من منشوراتها

الملك فيصل في الفيصل - قصص من ذاكرة الشعوب

تشكيل - قصائد - حوارات





بدرية العبيد
كاتبة وأكاديمية سعودية

الاكتفاء بأنا مزدحمة

أقرأُ للفيلسوف زيغمونت باومان كتاب الأزمنة السائلة، هذا الكتاب يبهرك كما هي عادة باومان في كل صفحة، يتناول أزمات الإنسان وعذاباته في عصر ما بعد الحداثة، أو عصر الحداثة السائلة، أو العصر الرقمي أو عصر الثورة الاتصالية الخامسة، وكلها تسميات تليق بهذا العصر الغريب. كانت أبرز القضايا والآلام التي ناقشها باومان هي قضية اللجوء واللاجئين، وقصة الهوية والوطنية والوطن المختلقة والجديدة جدًّا في عصر المدينة المترفة والخائفة والحذرة جدًّا.

إنها سلسلة يجر بعضها إلى بعض، فالمدينة المترفة والجميلة تحتاج إلى أن تكون على أهبة الاستعداد دائمًا، فهناك عدو يتربص بها في الخارج، ونفايات داخلها تحتاج إلى أن تكنس خارجها، ونِعَمٌ ومنتجاتٌ وسلعٌ وخيراتٌ تنتظر أن توضع على الأرفف وفوق الفاترينات كل صباح، لا مكان للراحة والتوقف في عالم المدينة المترفة، ولا عجب في ذلك فروح البحث المستمر عن الكمال هي ما تقوم عليه مجتمعات الاستهلاك. لذلك حين يطرق الأغراب من لاجئين وبؤساء أبواب هذه المدن تكون طرقاتهم ضجيجًا يقطع وتيرة النغم الاستهلاكي المستمر المتواصل، وهذا ما (لا نحتاجه) ولا (تحتاجه) مدننا المتخمة. ولعل الشعار الجديد للمرحلة هو: أنا أكتفي، إذًا أنا موجود. ولعل هذه الفكرة مزروعةٌ في لا وعينا الجديد ونلحظها في خطاباتنا اليومية: أنا لا أحتاجك، أنا لا أحتاج، أنا لست بحاجة إلى هذا، وكأن (الحاجة) أصبحت هي رعب العصر!

إننا نظن أننا نعيش عصر السيولة والتدفق كثيرة وأنه لم تعد في مدننا جدران ولا حصون، لكن الواقع أن تلك الحدود موجودة ومتسعة لدرجة لا تدركها أعيننا. على سبيل المثال: نعيش في مدننا داخل بيوتنا أو شققنا الصغير منها أو الكبير، يظهر لنا أن نعيش في حركة دائبة وسيولة غير متوقفة ونتصوّر أننا نتغيّر ونتواصل، لكننا محاطون بعاداتنا التواصلية والحيوية التي تجعلنا مكتفين بأنفسنا، بمساحاتنا، عاداتنا، رغباتنا، ولا نريد زيادة عليها. كم صديقًا جديدًا كوّن أحدكم في السنوات القليلة الماضية؟ عني أنا، بالكاد تعرّفت إلى زميلات عمل جديدات، ليس لأنني قليلة الود ولكن حياتي مزدحمة بشكل كبير، لقد مات ذلك الشغف اللذيذ القديم بمعرفة الآخرين وتقصي ما وراءهم، مات ذلك الولع بمعرفة المزيد، وسماع القصص الجديدة؛ لِمَ مات؟ إنه الاكتفاء!

حتى ونحن نسافر حول العالم، هل تجرأ أحد منا وقام بمغامرة داخل الأحياء الفقيرة في أي بلد؟ حين نخرج للسياحة نذهب بالضرورة مع دليل سياحي يأخذنا لكل الأماكن السياحية الجميلة، الجميلة فقط، المنصوص عليها في كتيبات السياحة فقط، لا نرى إلا الأشياء الجميلة المرتّبة فقط، ما سواها غير مسموح، القبح غير مسموح، نرى (المعالم السياحية) ونعود لفنادقنا المتشابهة والمتفاوتة في الأسعار فقط.

نحن نتدفق ونسيل من مكان لآخر تمامًا كما يقول العم باومان، ولكن نتدفق من كوبٍ إلى كوبٍ يشبهه تمامًا، نختلف فقط في لغاتنا، ممارساتنا الدينية، كمية الملابس التي نلبسها، ونفكر ونتصرف بنفس الطريقة بشكل غير مسبوقٍ في التاريخ. وعلى كل ما نراه في حياتنا المتعبة بالبحث عن المزيد والجديد، والدوران في دوامة الاستهلاك اللذيذة وقدح آلات الرغبة وشحذها على الآخر، إلا أننا لا ندرك أننا في نهاية الأمر قد كوّنا لأنفسنا نمطًا (واحدًا) من الحياة، لا نريد زيادة عليه، لا نريد أي تدخل خارجي يخلُّ بازدحامه. لذلك ترعبنا فكرة ارتفاع الأسعار، والحروب وتدفق اللاجئين؛ لأنها تخلّ بهذا الكيان الذي ندافع عنه بكل شيء، ليس بالسنان واللسان بالضرورة، بل حتى بالإنكار والتجاهل..

إنني لن أنسى يومًا ذلك التقرير الذي نقلته بي بي سي في ذروة وحشية النظام السوري ضد مواطنيه بداية ٢٠١٤م حيث كانت المراسلة تراقب صبايا وشباب في أفخم أحياء دمشق يترقبون نتائج الثانوية العامة. كان هذا الحي الغني الذي يزدحم فيه شبان بأفخم الملابس يرتجّ أثناء التصوير، حيث كانت الأحياء التي لا تبعد أكثر من كيلومترات تُقصَف ببراميل المتفجرات التي تفتقت عنها عبقرية إجرام نظام البعث. المخيف لم يكن الارتجاج بل كانت ابتسامات الشباب وأصابعهم المرفوعة للتهليل للنظام وعيونهم الخائفة من شيءٍ ما، وإنكارهم أن هناك شيئًا يحصل

في العاصمة، والأفظع حديثهم عن المنح الدراسية التي تنتظرهم حول العالم! كانت المراسلة محتارةً مثلي، كيف طوّر هؤلاء الشباب هذا الإحساس العجيب بالتبلّد أمام مقتلةٍ شنيعةٍ تبعد منهم كيلومترات قليلة؟ كيف يهنأ لنا العيش -كلنا بلا استثناء- في مدننا المترفة حول العالم ونحن نشاهد في الأخبار مذابح لا تبعد منا إلا كيلومترات ونشهد بأعيننا على تلك العذابات ونقوم ببساطة بتغيير القنوات والاستمرار في حياتنا؟

الإجابة في كل الحالات تقع في الملابس الفخمة والعلامات التجارية التي تحيط بنا، العالم السحري العجيب الذي تغلغل في لا وعينا حتى صار يظهر في أحلامنا، إنها ببساطة نزعة الاستهلاك التي تعمل كمحرّك للحياة تمامًا كما عملت من قبلها نزعات الخوف والولاء والإيمان والخرافة. إن نزعة الاستهلاك ببساطة تبرمجنا على طريقةٍ محددةٍ للحياة، للتفكير والعبور داخل الأيام، تغدو المتعة هي الهدف اليومي للوجود الإنساني بدلًا من أن تصبح مكافأةً ننالها من حين لآخر، والمتعة تُستمَدُّ من الأشياء، من الوجودات المادية المحضة التي تبدأ من بهجة التعرّف على العلامة التجارية، وتنتهي بنشوة الحصول على الطلب. إن هذه التجربة الاستهلاكية الممتعة تتضخّم وتتضخّم لدرجة أن تتحوّل إلى إدمان عند الأفراد في هذه المجتمعات السعيدة، ولأجل أن تظل القصة الأسطورية الجميلة مستمرةً يجب أن تغلق حدود القلعة المقدّسة، وأن تطرد الساحرة الشريرة، اللاجئون المتدفقون من خارج الحدود، الفقراء الذين لا يمكنهم أن يصبحوا مثلنا والذين نبحث عنهم حين تزعجنا ضمائرنا لنلقي عليهم ملابسنا التي ضاقت بها خزاناتنا، لنشعر بالهدوء قليلًا بعد كل هذا التنظيف.

أذكر أنني حين كنت طفلةً في الثمانينيات الميلادية كنت أحلم بأن أصبح امرأة خارقة، أميرة جميلة مثل سندريلا وسالي، أو معلمة رسم مثل أبلا نورة. وأتساءل عن جيل Z وما بعدهم من مواليد الألفية حتى عصر أطفالي ونوعية الأحلام التي تدغدغهم في طفولتهم؟ ولمَ يطمح كثير منهم إلى أن يصبحوا يوتوبرز، مودلز أو أن يذهبوا يوميًّا إلى ستاربكس أو ماكدونالدز؟ لِمَ اختفتْ أرض الأحلام التي كانت منتهى آمالنا من خيالهم؟ ألأنها ولدت أرض أحلام جديدة على مقربة منهم وعليهم فقط أن يعبروا إليها عبر بوابة المال والشهرة؟ إنه الاكتفاء مرة أخرى، أن يسلب الأطفال قدرتهم على الخيال والتمني لحدود الكون، أن تسلب منهم تلك النشوة العارمة التي كنت أنام عليها بأن أزور الكواكب الأخرى، وأن أصعد إلى القمر وأسافر عبر الزمن، أما جيل أمي -مواليد ١٩٤٠م- الذي كان يرتعب من الموت جوعًا وبردًا وعطشًا،

> **كم صديقًا جديدًا كوّن أحدكم في السنوات القليلة الماضية؟ عني أنا، بالكاد تعرّفت إلى زميلات عمل جديدات، لقد مات ذلك الشغف اللذيذ القديم بمعرفة الآخرين وتقصي ما وراءهم، مات ذلك الولع بمعرفة المزيد، وسماع القصص الجديدة؛ لِمَ مات؟ إنه الاكتفاء!**

وكانت متعته عشاء آخر النهار، فقد كانت لديه خيالاته وأساطيره التي تصل حدود النجوم وتخاطب الكواكب وتسميها.

إن ما فعلته العولمة الاقتصادية والثقافية بالعالم محيّر، فعلى الرغم من أنها وحدت ثقافاتنا وطبائعنا على نمط أميركي - صيني رخيص فإنها لم تفلح في أن تبدل خوفنا أمنًا، أو جوعنا شبعًا، كل ما فعلته هو أنها أبدلت خوفنا من الجوع والحرب والمرض والعبودية بخوف من انتهاء التخفيضات أو انتقال الحروب إلى مدننا أو الإصابة بأمراض العصر المزمنة أو التقدّم في السن. ما زلنا خائفين لأننا ما زلنا نعيش نمطًا لا نريده أن يتغير، لا نتصور أنفسنا نتحول للاجئين يومًا بسبب حرب أو كارثة بيئية رغم أن أعداد اللاجئين حول العالم تتزايد، ولا نتصور أنفسنا نتقدم في السن لنصبح كبارًا رثّين كما أصبح الأجداد والآباء الذين نكتفي بزياراتٍ خاطفةٍ لهم لا تخفف شعورهم بالنبذ من حياتنا المملوءة ولا تعكّر صفو حياتنا الرتيبة المزدحمة، كما لا نتصور أنفسنا مرضى أو معوقين أو فاقدين لأي من النعم التي تعوّدنا عليها.

لا أحد منا يكاد ينجو من هذا الواقع في الحقيقة، لكن يمكننا -كل بطريقته الخاصة- أن نقاوم ونشق طريقنا لحياة ممتلئة بالمعاني والشغف والشعور الإنساني، بعيدًا من كل الماديات المرهقة. ولن يتم ذلك من دون التخلّص من كل الإضافات الكبيرة التي أثقلتنا بها هذه الحياة، عن الهوية، والانتماء، والوطن، والأعداء، والتصنيفات والإثنيات والعرقيات والأيديولوجيات، وحق لنا أن نكون مثقلين بكل هذا مثلما أثقل كل مواطن عالمي حول الأرض. فنحن نعيش في حالة وفرة عارمة من إنتاج السلع والأشياء ونعيش حالة وفرة عارمة في الأفكار والتوجّهات والأيديولوجيات والمحتويات والقصص. وتحتاج أرواحنا المثقلة في هذا العالم إلى كثير من الراحة والخلاص من كل هذه الأثقال؛ كي تبقى الروح متجرّدة من أي شيء غير إنسانيتها المحضة.

فالح عبدالجبار..
المقاتل على جبهة الحياة

شوقي عبدالأمير شاعر وكاتب عراقي

للراحل عالم الاجتماع العراقي الكبير فالح عبدالجبار سيرورة واحدة بدأت في بغداد الولادة عام ١٩٤٦م، ثم تواصلت عبر كردستان العراق فلبنان فسوريا فلندن، ثم انتشرت عبر العواصم العربيّة والعالمية... ثم العودة إلى بغداد عام ٢٠٠٣م بعد ٢٣ عامًا من التطواف في المنافي واللغات والثقافات... هي سيرورة المناضل المكتشف الباحث العاشق الكريم الطفل... تتقاطع هذه الصور كلها كمنشور في بورتريه فالح عبدالجبار الذي يتجدّد باستمرار ولم يهدأ حتى آخر لحظة على خشبة قناة تلفزيونية وهو يتحدث عن العراق عندما انطفأ وهو على الأضواء وما زالت صورته شاخصةً....

فالح عبدالجبار بدأ حياته مناضلًا في الحزب الشيوعي العراقي واكب مسيرة نضاله وهو في منتصف العشرينيات من العمر لكنه اختار -وبسبب ميوله الثقافية- العمل في صحيفة الحزب «طريق الشعب» وأصبح بسرعة واحدًا من كوادرها وبخاصة في أثناء مرحلة الجبهة الوطنية في مطلع سبعينيّات القرن المنصرم عندما كانت تصدر علانيةً وكان لها مقر في بغداد... لكن فالح عبدالجبار لم يكن ظلًّا حزبيًّا ساكنًا مؤمنًا بكل ما يقوم به الحزب من مواقف وسياسات وكان لعمقه الثقافي وهمه في البحث الفكري والتنظير يواجه كثيرًا من مواقف الحزب التي تتسم بـ«الواقعيّة» والضرورة وما إلى ذلك من مبررات لاتخاذ سياسات أثبتت فشلها وقادت الحزب الذي ولد كبيرًا إلى متاهات وعقبات يدفع ثمنها إلى اليوم...

عاش، بالرغم من اعتراضاته الكثيرة على الحزب، معه تجربة النضال المسلح في كردستان في أواخر سبعينيّات القرن الماضي عندما لجأ الشيوعيون بعد التصفيات الجسدية الكبيرة التي تعرضوا لها بعد نهاية «الجبهة» مع حزب البعث بقيادة صدام حسين، إلى كردستان العراق ليحاربوا النظام مع المقاتلين الأكراد «البيشمركة» وعانى رفاقه سنواتٍ طويلةً أقسى مرارات النضال والمكابدة وهو لم يكن رجل سلاح ومحاربًا بل كان رجل فكر وتنظير ومعرفة... لكنه استجاب لنداء النضال، ولأن الجبهة كانت عسكرية قبل كل شيء فقد صعد مع رفاقه المقاتلين جبال كردستان ونام في كهوفها وعاش معهم واحدًا منهم... لم تتوقف مشاركة فالح عبدالجبار حزبَهُ في جبهة كردستان فقد التجأ مع الحزب إلى بيروت عندما اندحرت الجبهة الكردية بعد الاتفاق التاريخي بين شاه إيران وصدام حسين يومذاك ١٩٧٨م واضطرار المقاتلين الشيوعيين إلى البحث عن ملجأ آخر... ولم يكن هناك غير لبنان الذي كان يعيش في غمار الحرب الأهليّة.

وهكذا التجأ الحزب إلى الجبهة الفلسطينيّة وتحالف معها وانتشر الشيوعيون في لبنان في المواقع التي يسيطر عليها الفلسطينيّون وحلفاؤهم من اللبنانيين سواء في بيروت الغربية أم في جنوب لبنان... وما كان من فالح عبدالجبار إلّا الذهاب إلى الجبهة الجنوبيّة هناك في معسكرات الفلسطينيين لمواجهة العدو الإسرائيلي... عاش فالح عبدالجبار تجربة النضال الفلسطينيّة بكل حذافيرها وأذكر أننا في زيارة لجنوب لبنان بعد تحريره من الاحتلال الإسرائيلي كان الراحل يحدثني عن مواقع حياته في الجنوب وعلاقاته ومفارقات الحياة اليومية مع المقاومين هناك، حتى إنني قلت له: إن عليه أن يكتب كل هذا لأهميته كشهادة من مفكّر حمل السلاح في تجربة مهمة للعرب أجمعين؛ لأنها تمثل المقاومة ضد إسرائيل ومع رفاق سلاح ليسوا عراقيين كما كانت الحال في كردستان.. وعدني أنه سيفعل ذلك لكن...

حضور إنساني شفيف

هكذا إذًا كان فالح عبدالجبار هذا المفكر والمثقف الكبير قد عاش تجربة النضال المسلح على أكبر جبهتين عراقية في كردستان وعربيّة في لبنان لكنه ظل صوت المفكر الباحث أولًا وكان يتحدث عن هذه التجارب كأنها فصل في كتاب مذكرات لم يكتبه ولن يكتبه للأسف... فالح عبدالجبار حضورٌ إنساني شفيف يتدفقُ حياةً وذكاءً ومعرفةً ونبلًا.. وقبل أن تنتهي الحرب الأهلية اللبنانية قضى سنوات طويلة بين حمل السلاح في العمل النظري الفكري حيث شارك في أغلب إصدارات جبهة التحرير الفلسطينية في بيروت الغربيّة وكذلك في مجلات ومطبوعات الحزب الشيوعي العراقي وأهمها مجلة «النهج» التي كانت تصدر بمشاركة عدد من المثقفين اليساريين العرب وقد لعب فالح عبدالجبار دورًا مهمًّا فيها...

وفي نهاية الحرب خرج من جديد شأنه شأن رفاقه الشيوعيين بحثًا عن ملجأ آخر... عن جبهة أخرى ربما، لكنهم لم يجدوا غير دمشق التي آوت المعارضة العراقية بعد نهاية الحرب الأهلية اللبنانية عندما جرى ترحيل الفلسطينيين إلى تونس وعدن وغيرهما من الدول العربيّة... في دمشق لم تكن هناك جبهة عسكرية ولم يكن نظام حافظ الأسد يسمح بأي سلاح غير سلاح الدولة السوريّة لهذا انكفأ اللاجئون اليساريّون وسواهم على العمل النظري والتفّوا حول دار «المدى» التي كانت تركز على النشر الأدبي والفكري بشكل أكبر من الجانب السياسي... وهنا لعب فالح عبدالجبار دور الباحث والمُنظر والمترجم اليساري الماركسي حيث انكب على إنجاز كتاب العُمر في الترجمة وهو «رأس المال» لكارل ماركس الكتاب الأم والمرجع الأعلى في الفلسفة الماركسية ويقع في ستة مجلدات في أكثر من أربعة آلاف صفحة قام بترجمتها من الإنجليزية التي كان يتقنها كثيرًا، لكن ولأهمية المشروع، اضطرّ إلى دراسة الألمانيّة وهي لغة كارل ماركس ليقوم بالمقارنة مع النص الأصلي توخيًا لعمل ترجمة ترقى إلى مستوى الكتاب والتحدّي الفكري الذي كان يتطلبه...

مفكر ومثقف كبير عاش تجربة النضال المسلح على أكبر جبهتين عراقية في كردستان وعربية في لبنان، لكنه ظل صوت المفكر الباحث أولا، وكان يتحدث عن هذه التجارب كأنها فصل في كتاب مذكرات لم يكتبه ولن يكتبه للأسف...

أنجز فالح عبدالجبار ترجمة «رأس المال» بنجاح كبير وصار الكتاب المرجع الأول للفكر الماركسي في اللغة العربيّة...لم يكتفِ الراحل الكبير بذلك وقد ضاقت عليه حدود دمشق فرحل إلى لندن مع رفاق آخرين وطلبوا اللجوء السياسي هناك وقد نجحوا في ذلك وانتقلوا للإقامة فيها والعمل والدراسة كلٌّ في ميدانه، وهنا تركز دور الباحث والمنظر والمفكر في شخصية فالح عبدالجبار؛ فبعد أن أنجز شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من كلية «بيركبيرك» عمل أستاذًا في الجامعة نفسها وقاد في عام ١٩٩٤م مجموعة بحث «المنتدى الثقافي» في الكلية نفسها كما كان قد عمل مديرًا للبحث والنشر في مركز الدراسات الاجتماعية للعالم العربي في نيقوسيا في المدة بين ١٩٨٣ و ١٩٩٠م.

تعاظم الاعتراف العلمي

هنا في هذه المرحلة ابتداءً من عام ١٩٩٠م إلى رحيله عام ٢٠١٨م أي فيما يربو على ربع قرن تركزت شخصيّة العالم الاجتماعي والمفكر لديه وتعاظم الاعتراف العلمي بدوره، وصار يشارك في كثير من الندوات والمؤتمرات العالمية التي تعنى بالشرق الأوسط والعراق خاصة... كما أنه بدأ ينشط في الكتابة الصحافيّة في أهم الصحف البريطانية وأوربا... أصدر الراحل



كثيرًا من الدراسات الاجتماعية الخاصة بالمجتمع العراقي والفكر الماركسي ومن أهمها: «العمامة والأفندي»، و«الدولة والمجتمع المدني في العراق»، و«معالم العقلانية والخرافة والمادية»، و«الفكر الديني المعاصر»، و«بنية الوعي الديني والتطور الرأسمالي»، و«فرضيات حول الإستراتيجيّة»، و«المقدمات الكلاسيكيّة لنظرية الاغتراب» إضافة إلى كتاب سمّاه «الديمقراطية المستحيلة» ودراسة عن أسباب العنف قدمها إلى منظمة اليونسكو ونشرتها في «كتاب في جريدة» الذي كان يصدر عن المنظمة وعنوانها: «في الأحوال والأهوال»... مؤلفات عدة ودراسات وبحوث كلها قادته بعد سقوط نظام صدام حسين إلى أن يؤسس عام ٢٠٠٤م «مركز دراسات عراقية» في بيروت وهي مؤسسة مجتمع مدني أقامها الراحل في بيروت ودعمتها أهم جامعات أوربا وأميركا ذلك لأنهم كانوا يقيّمون دور ومساهمة باحث بمستوى فالح عبدالجبار. وبالفعل ظل، بالرغم من المصاعب الجمّة، يقود مشروعه هذا في بيروت وقدم طيلة السنوات العشر من حياة المركز عددًا من الدراسات والترجمات والندوات وكذلك برامج الأعداد للطلاب والمتدربين العراقيين والعرب ومن جميع أنحاء العالم...

رحل فالح عبدالجبار وهو على شاشة الحوار يتحدث إلى العالم عن بلده العراق الذي أحبّه ومنحه ثمرة فكره وبحثه وعبقرية عطائه.. كان فالح إضافة إلى كل هذا إنسانًا يتسم بأعظم درجات النبل والكرم والوفاء... فالح عبدالجبار رحل مبكرًا وبشكل مباغت... هكذا من دون سابق إنذار.. رحل المؤسس الثاني للشخصيّة الاجتماعية العراقية بعد علي الوردي.. رحل عبدالجبار ولم يودّع.. لم يكن يفكر لحظة في هذا الرحيل...

قبل يومين (من رحيله) كان على التليفون :

شوقي... سنلتقي قريبًا في بغداد

انتظرني.....................

فالح عبدالجبار

الحجارةُ التي تراكمت في فمي
منذ أربعين عامًا وراء الحدود
لا تصلحُ شاهدةً لقبرِ
فالح عبدالجبار

الأصداف البحريةُ التي كنّا نجمعها
من شواطئ البحار الشرقية الدافئة
يُؤذّنُ رنينُها
بصلاةِ الميت فوق جثة
فالح عبدالجبار

ليالٍ سكرى،
أقداح حزن عراقيّ مهشّمة كفخار قديم،
سنواتٌ شاخت في موتها ولَم تُدفنْ
تُحملُ كلُّها الآن في نعش
فالح عبدالجبار

قلادةٌ فيروزية
من صدر زيوس/. الجبل
يُقلّدُها كآخر وعدٍ لبيروت
قبل رحيله
فالح عبدالجبار

أعناقٌ ممشوقةٌ لحوريات في عربة سبي حديثة
يقودها حوذيٌّ نخّاسٌ
يندبنَ الشرقَ المدنّسَ
وينثرنَ فوق شعورهنَّ المبعثرة
ترابَ القصائد والأغاني والصبوات
في موكب جنازة
فالح عبدالجبار

غيمةٌ عربيةٌ
من سماوات صحاري القحط الوطين
تبكي فوق رمال الصقيع اللندني
الذي يؤوي الآن
فالح عبدالجبار

الرافدان العكّازان اللذان تتكئ عليهما المصائر
الذاهبة إلى مصبات الجنون والجحيم العراقي
ينتظران الجثة التي لن تطفو
فوق أمواههما والتي تحمل جواز
فالح عبدالجبار





فيصل دراج
ناقد فلسطيني

ماذا لو زرت قبور الأقربين؟ (٣)

في مكان ضيق، قلق الإقامة، ألجأني إليه بلد مجاور أراد أهله السعادة فسقطوا في الكارثة، نازعتني روحي إلى زيارة قبور الأقربين. كنت أراقب جماعات تتأبط حزمًا من جرائد النخيل، وتقصد المقبرة، في اليوم الأخير من رمضان. سخرت رغبتي مني، فأنا في بلد أفتقر فيه إلى الأقارب، وأعادتني إلى زمن مضى، حين كنت مع الأقارب، وكانوا معي ومني.

أراني طفلًا في فجر التبس سواده بزرقته، والتبس أزرقه بصوت المؤذن، أساير أُمًّا سريعة الخطو، تؤنس الطريق بمشيتها، ويؤنسها الطريق بحصاه، وتضغط على يدي كي تتأكد أنني هناك. كانت تقصد مقبرة لتزور قبور الأقربين.

كانت مقبرة الجاعونة، في ذاك الزمن الفلسطيني، تتاخم حقول التين والزيتون، تسبقها مدرسة، وكان الفلاحون يطلون القبور بالكلس، فتبدو بيضاء في النهار، وأكثر بياضًا في الليل. كان تداخُلُ زرقة الفجر وبياض القبور، في صمتها الأبدي، يخلق

فضاءً غامضًا، «تحوم فوقه الأرواح»، ويبعث على الرهبة. وكانت المقبرة تنفتح على السهل والجبل. كانت الأم، التي لا تكف عن البسملة، تحمل معها دموعها ودعواتها وريحانها، توزعه على القبور، وإبريقًا صغيرًا تحتفظ بمائه لقبر أخير، تجالسه وتحاوره، توسّده ريحانها، وتفرشه بدعائها، تسقيه وتمسّده وتعاتبه وتستأذنه قبل الرجوع. كان قبر أخيها الوحيد، الذي أكمل تعليمه في القدس وصفد وحسمه الموت، قبل أن يبلغ العشرين، واحتفظت له بصورة شمسية شاحبة إلى أن وافاها الموت، بعد ستين عامًا، وضمّها قبر في أطراف دمشق.

كان عليّ، في المكان الضيق الذي وصلت إليه، أن أُوهم نفسي بزيارة قبور الأقربين، وأن أنسحب من زمنٍ مضى، كما لو كنت أستيقظ من منام، سواده من زرقته، وأزرقه أقرب إلى النور. وكان عليَّ أن أستذكر قبورًا كثيرة، عبرت كطيف أو كابوس، وتناثرت في أكثر من مكان. كان جدي لأبي أول الراحلين، أذكره بعصاه الطويلة وقد جاوز التسعين، يجلس في مكان مشمس ويدهن جسمه بالزيت، ويستخرج، وهو المزارع القديم، من ذاكرته كلامًا بدويًّا: «الدنيا لا ش ولا ش، مثل طيّات القماش». كانت دنياه قد بلغت طيّتها الأخيرة في قرية «زاكية السورية»، بعد النكبة بعام.

أذكر من جدي وجعًا طفوليًّا وأنا أتصوره، بعد رحيلنا عن القرية، وحيدًا في قبر غريب تحيط به صخور بركانية. وسألت نفسي، ونحن نقصد دمشق: من سيزور قبره؟ وبكيت، حين سألت: هل نراه ثانية؟ أجاب عمي، الذي كنا ندعوه «ذاكرة العائلة»: في فلسطين، في فلسطين، ولم تقنعني الإجابة. بعد أشهر قليلة، سنعرف، أن خالتي القليلة القامة الكثيرة الكلام ماتت في «بنت جبيل»، وأن رفاتها سيذوب في تراب الجنوب اللبناني. علمني رحيل الجد معنى الفقْد، وأضاءت الخالة لي برحيلها تجربة الغياب. وسأدرك لاحقًا «بداهة التبعثر»، وعادية غياب ما كان، وعرفت أن في زيارة القبور تحية للأقربين، لا احتفالًا بأكوام التراب، وأن ما يدعى بالذاكرة متواليات من الرفض والمعاناة، وتدريب على قراءة الوجود الفلسطيني.

قبر منيف يطل على صفد

حين رحلت عمتي التي اقتربت من الستين، في قرية جويزة السورية القريبة من شمال فلسطين، لم يداهمني الخوف، كالمرتين السابقتين. شعرت أن لها قبرًا منيفًا يطلّ على «صفد»، ومحاطًا بالخضرة. كان في المكان ما يؤنس الأحياء والأموات، ويسمح للميت أن يصل فلسطين مشيًا، لو استطاع، وقد تتسرّب

"سأدرك لاحقًا «بداهة التبعثر»، وعادية غياب ما كان، وعرفت أن في زيارة القبور تحية للأقربين، لا احتفالا بأكوام التراب، وأن ما يدعى بالذاكرة متواليات من الرفض والمعاناة، وتدريب على قراءة الوجود الفلسطيني"

رفاته إلى تراب الوطن وينسج معه حوارًا. كانت التصورات تأتي من الحكايات وقصر المسافة، التي تضع ملامح الوطن أمام عين الذاكرة. لم يكن المنفى قد أوغل في اتساعه بعد.

كان الفلسطيني النجيب حسين البرغوثي يتحدث عن «ذاكرة المكان»، في عمله الجميل «سأكون بين اللوز»؛ إذ في فضاء بلدته روح «غريري»، وهو حيوان برّي صغير، لن تموت، وإن بين ثنايا التراب حكايات واسعة الصوت، يحميها «تناسخ» غامض، يضع على لسان الطفل حكايات جده، وفي ذاكرة الجد مواء «غريري» صغير، أطلق اليهود عليه النار غير مرة.

بيد أن ذاكرة المكان تعطّلت، وهجرها التناسخ، حين حُشر الفلسطينيون في أرض غريبة وحمل الأطفال اللاجئون ذاكرة «وليدة». كان الكبار يرمِّمون ذاكرة المكان بحكاياتهم، أو بأفعال غريبة تسكنها الفجيعة، حال تلك الكهلة الفارعة التي جاءت من الغور الفلسطيني إلى بيروت، في أثناء الحرب الأهلية لتنتزع رفات ولديها من تراب غريب، وتعيدهما إلى أرض الأهل والطفولة. حملت على ظهرها كيسًا من عظام، يغطيه التراب ويرسل خشخشة مقبضة كانت صامتة الوجه، تائهة النظرات، أقرب إلى شجرة سنديان داخلها اليباس. تقصد دمشق مشيًا وضلت الطريق. انبثقت من الأسفلت وقالت «أختي» وكلمات متداخلة. حين سألها المسؤول عن محتويات الكيس المشدود إلى ظهرها، أجابت بصوت هادئ أقرب إلى الاستسلام: «عظام الأولاد»، أحملها إلى قريتي في فلسطين. كانت مسكونة بذاكرة المكان، وكان في المكان ما يلقن روحها دروسًا في الذهاب والإياب، ويحوّل العظام إلى شابين يستقران في تراب أنيس، لا تحيط به الصخور البركانية. ما زلت أذكر عذابًا يمشي، يقف على الأرض، ويتحدى الأزمنة وعجوزًا فارعة تحاور ولدين لا تعترف بموتهما. لا أذكر سفري بين دمشق وبيروت إلا وذكرت «أم الأولاد» بِلَوْعةٍ.

كانت قد سمعت، ربما، عن عظام الفلسطينيين الملقاة في العراء، بعد سقوط مخيم تل الزعتر في أغسطس ١٩٧٦م، وتسلل إلى روحها عتاب من أكثر من مكان. كان في وجوه الناجين من المجزرة، وهم جمع من صبية وأطفال وعجائز، صفرة يخنقها السواد، وملامح سُوِّيت بالذهول والكبرياء، أوكلوا الكلام إلى عيونهم، وتأبطوا أطياف الأحزان القادمة. أما الذين خرجوا من المخيم بطرق سرية، ولا يتجاوزون العشرات، فكان في عيونهم رايات مكسورة، وفي نظراتهم طبقات من نار ورماد. كنا نلقي عليهم كلامًا على مشارف بيروت، ولا ننتظر.

عبث لم يسكت الفلسطينيون

في ذاك اليوم القائظ من شهر أغسطس عام ١٩٧٦م، يوم سقوط تل الزعتر، كان في فضاء «بيروت الغربية»، كما كنا نقول، طبقات من الحِداد تجثم على الوجوه والعيون والكلام، وعلى الدفاتر والأوراق ومفارق الروح. كان شهداء مجزرة «دير ياسين»، التي قام بها اليهود قبل النكبة، قد استيقظوا من «قبرهم الجماعي» ليؤنسوا قبورًا جماعية جديدة، ويطلقوا مع «الشهداء الجدد» نشيدًا مختنقًا يعاتب الكون.

شعرت في ذاك اليوم البعيد، والقريب أيضًا، أنني مجرد إنسان فلسطيني عبثت به الأقدار، وأن عبثها المتمادي لم يُسْكِت الفلسطينيين، وبكيت.

حين التقيناه في حديقة «الصنايع» في بيروت، كان في التاسعة تقريبًا، خلّف وراءه عائلة طمرتها الفؤوس في التراب، يلف رقبته بـ«حطّة فلسطينية»، عيناه من صمت ويرد على أسئلتنا بكلمات تتجاوز عمره «أنا أدبّر حالي!!». ولم نكن نعلم معنى «أن يدبّر نفسه» صبي في التاسعة، يعيش في حديقة من مدينة. دأبَ على استعمال جملته الوحيدة حتى أصبحت جزءًا

> علّمني شعوري، بعد النكبة، أن أفضل بين الموت المكتمل، الذي يقع على فرد بعيد من العائلة، لن نزور قبره، والموت الناقص الذي يحسم فردًا قريبًا منا، ونزور قبره حين نشاء، كما لو كان في القبر القريب بعض من صفات الراحل وأصداء ضحكاته

منه واسمًا له. لا يشكو ولا يسأل، كما لو كان أعاد خلق ذاته وامتلأت ذاته «بذات» تدبّر حالها، ولا تسأل أحدًا.

كان الواضح في الفارعة - وهو لقب فلسطينية في مسرحية سعدالله ونوس: الاغتصاب- عيناها الخرساوان اللتان تخالطهما حمرة واضحة، وكان الواضح في «الصبي الناجي» عزوف عن الكلام وشعور بالكرامة. وكان فيهما معًا ما يثقّف «الإنسان الإلهي»، بلغة نجيب محفوظ في رواية «قلب الليل»، وما يحتفي بذاكرة إنسان لا يخشى الموت بقدر ما يخاف الإهانة.

تقترح الحكايتان مصطلح «تثقيف الذاكرة»، الذي يعني التعلّم من آخرين تعلّموا بالمعاناة وتدريب الروح، أو مصطلح «الذاكرة المثقفة» التي تشير إلى إنسان علّمته تجربته أن يسكن حبسه ويجعله متراسًا. واظب الصبي «أنا أتدبّر حالي» على الظهور في «الحديقة» طويلًا، ثم اختفى، إلى أن ظهرت صورته على غلاف المجلة الفرنسية «الأكسبرس»، كان مع «حطّته الفلسطينية» ووجهه الهادئ، واقفًا، ولكن بساق واحدة. جعلت منه المجلة موضوعًا للحصار والعذاب، ورأيت فيه نموذجًا للذاكرة المقاتلة، فلولا ذاكرته، التي تسأل عن الأسباب وتزهد بالنتيجة، لما وقف من جديد، ولولا وقوفه الشجاع المتكرّر، لما علّم غيره شيئًا. أكّدت وقفته أن روح الإنسان من ذاكرته، وأن ذاكرته معركة، قد تمتلك اللحظة أو يبددها الزمن.

في مكتب من مكاتب إعلام المقاومة الفلسطينية في بيروت، وقبل الخروج منها في خريف ١٩٨٢م، كان هناك إعلاميٌّ يحسن الكلام بالعربية والإنجليزية ويتحدّث عن «عملية جديدة»، وعن شهيد، استلقى على «ملصق» جميل حسن الطباعة. في أسفل الدرج وعلى مقربة من الباب الخارجي، كان يقف عجوز صامتًا ينظر إلى الملصق، ولا يطلب شيئًا حين سُئل العجوز عما يريد قال: نسخة واحدة من هذا الملصق، وانتزع جملة أخرى من حَلْقِهِ وقال: أنا والد الشهيد.

حين كنت ألتقي الفنان الفلسطيني ناجي العلي، في مكتبه في جريدة السفير البيروتية، ليلًا، كان يقول: «أولاد الشليتة لا يريدون لنا الحياة، ولكننا». وكان المرحوم سعدالله ونوس الذي عمل مدة في الجريدة، يضحك: إذا كنت شاطر عدّ لي عشرة من أولاد الشليتة!!

خرائط متنقلة

كان عمّنا الأكبر يدعى «ذاكرة العائلة»، طويلًا نحيلًا بشوشًا، واسع الذكريات. محملًا بحكايات «من أيام زمان»، يذكر حيفا أيام الشباب، عاش فيها زمنًا، ويتكلّم بفرح عن



مقبرة مدينة رملة الفلسطينية

فنانين مصريين زاروا المدينة، مثل أم كلثوم وعبدالوهاب ويوسف وهبي، الذي حضر عرض فلمه «ليلة ممطرة». وكان يسهب في الكلام وهو يفرد أمامه ورقة خضراء متهدمة الأطراف، تشهد أن له أسهمًا من سينما «الحمراء». حين كنا نسأله عن الحدود التي بلغتها العائلة في متاهة الغربة كان يقول: ما من مكان استطعنا الوصول إليه إلا وتركنا فيه قبورًا، دفنا قريبًا، بعد الخروج، في صور، وآخر هدَّه مرض خبيث في بيروت، وشابٌّ ذهب إلى السعودية وصرعه مرض القلب، ومهندس اختفى في العراق في ظروف غامضة، وكان لنا قريب «عافنا»، بعد الطوفان، وارتحل إلى اليونان وغابت أخباره. وكانت له جملته الأثيرة: «على الإنسان أن يموت بلا بهدلة». حين اقترب من الخامسة والتسعين عاف جسده الطعام، ورحل سريعًا بكرامة.

لو بقي على قيد الحياة وسألته: ماذا لو زرت قبور الآخرين؟ لانفجر من الضحك وسألني: هل تعرف أسماءهم؟ فالاسم هوية وملكية غالية، والقبور خرائط وخرائطنا متنقلة. وكانت تلك الخرائط مثقلة بالمفارقات، تستهلّ باتجاه مرغوب، وتنغلق على اتجاه صادم، يمزّق الرغبات في الطريق، أو يبدأ بتمزيقها قبل المسير.

سألت الناقد المصري الكريم محمود أمين العالم في تسعينيات القرن الماضي، عن قبر خليل السكاكيني، الذي انتخب عضوًا في المجمع اللغوي في القاهرة عام ١٩٤٨م، أجاب: «مات من زمان، سنبحث عنه». كان البحث صعبًا عن قبر اللغوي الفلسطيني المقدسي، الذي كان يقول: «لو ترك الناس القدس جميعًا، لبقيت فيها وحدي»، مرددًا في سره: «إن مقبرة البطل هي مهد الشعب». جاءت ساعة النكبة، وكان المربي الشهير ينوء بثقل العمر (١٨٧٨ - ١٩٥٣م) ورعب مرض ابنه الوحيد، فترك القدس في اللحظة الأخيرة ولجأ إلى القاهرة، مبتعدًا من «مهد الروح» إلى قبر لم يتوقعه.

علّمني شعوري، بعد النكبة، أن أفصل بين الموت المكتمل، الذي يقع على فرد بعيد من العائلة، لن نزور قبره، والموت الناقص الذي يحسم فردًا قريبًا منا، ونزور قبره حين نشاء، كما لو كان في القبر القريب بعض من صفات الراحل وأصداء ضحكاته. وكان الموت المكتمل يتفوّق دائمًا على الموت الناقص، موكلًا إلى «ذاكرة العائلة» أن تستدرك النقص، من دون أن تجعل زيارة القبور متاحة. غير أن صورة الموت المكتمل صدمتني، حين علمت العائلة، بعد عشر سنوات من النكبة، أن عمتي الوحيدة التي رفضت الرحيل وتمسّكت بحيفا، قد رحلت. وسألت نفسي: كيف يكون موتها كاملًا، وهي لم تغادر الوطن؟ جاء الجواب سهلًا: ما ينطبق على غير الفلسطينيين لا ينطبق على الفلسطينيين، الذين يرون في زيارة القبور فعلًا يعبّر عن الوفاء، ومجابهة النسيان.

ماذا لو زرت قبور الأقربين؟ السؤال مشروع وإمكانية تحقيقه تحتاج إلى معجزة.

«سوق عكاظ»

مهرجان يتطلع إلى العالمية

الفيصل خاص

بدا مهرجان سوق عكاظ في أوج نجاحه قبل أن يؤول تنظيمه إلى الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني؛ إذ شهد تطويرًا ملحوظًا منذ انطلاقته قبل أكثر من عقد، الانطلاقة التي صاحبها سجال حول الموقع التاريخي للسوق من ناحية، وسجال آخر مع المحافظين الذين رأوا في إعادة إحياء السوق «عادة جاهلية»، من ناحية أخرى، إلا أن أمير منطقة مكة المكرمة ورئيس اللجنة الإشرافية العليا الأمير خالد الفيصل حسم حينها كل ذلك بترسيخ المهرجان فعالية سنوية، وأتاح له دعمًا كبيرًا حتى تحول إلى مناسبة ثقافية على مستوى المملكة.

على أن بلوغ سوق عكاظ أوجه من النجاح، لم يخلُ في الأعوام الأخيرة، بحسب المثقفين، من تكرار ونمطية وبخاصة في البرنامج الثقافي، حتى كاد المهرجان أن يستهلك نفسه، وهو الأمر الذي دفع بأدباء ومهتمين إلى مناشدة القائمين على المهرجان بضرورة تجديد البرنامج والعناية في اختيار الضيوف والمشاركين في فقراته، إضافة إلى أن الإقبال، تحديدًا على جوائزه الكبرى مثل جائزة شاعر عكاظ كان ضئيلًا لا يتناسب مع أهمية الجائزة من الناحية المعنوية والمادية (٣٠٠ ألف ريال وبردة موشاة بالذهب)، فكان أن فاز بالجائزة شعراء تتفاوت مستويات أهميتهم من دورة إلى أخرى، وفي بعض الدورات فاز بها شعراء ليسوا على مستوى كبير من الموهبة والنضج الشعري، وعزا مثقفون محدودية الترشح لنيل الجائزة إلى ضعف الدعاية للمهرجان وجوائزه، داعين إلى تشكيل لجان تنشط للوصول بالمهرجان وجوائزه إلى مستويات مرموقة.

إلا أن انتقال المهرجان إلى كنف الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني بعد صدور الأمر السامي بذلك، جاء في وقته لمعالجة هذه المآخذ التي انتقدها المثقفون؛ إذ قامت الهيئة باقتراح



خطوات مهمة للرقي بالمهرجان وجوائزه إلى مستويات مرموقة. وكشفت هذه الخطوات حاجة المهرجان الكبيرة إلى التوسع في برامجه ومشاريعه، فالمهرجان منذ انتقاله إلى الهيئة يشهد عددًا من خطوات التطوير المهمة، وهو تطوير لا تكاد وتيرته تتوقف لتشمل مختلف أوجه المهرجان، وهو ما سيجعله وجهة مهمة تستدرج ليس فقط المثقفين والأدباء والمهتمين بالتراث، إنما أيضًا تسعى إلى استقطاب حضور دولي، استنادًا إلى ما لهذا المهرجان من عراقة تاريخية وعمق حضاري مهيب.

تجتهد الهيئة في أن تأخذ المهرجان إلى مراحل متقدمة، مستفيدة من الدعم الذي يوليه له خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبدالعزيز الذي أُعلنت موافقته الكريمة على رعاية المهرجان في دورته المقبلة؛ نظرًا لأهميته التاريخية ومكانته السياحية والثقافية والاقتصادية، وأيضًا تفيد الهيئة من الاهتمام غير المحدود من شرائح مختلفة من المجتمع في المملكة، وكذلك من عدد كبير من المؤسسات الرسمية والأهلية التي تشارك في رعاية المهرجان. ويبدو للمتابع لخطوات التطوير التي يشهدها سوق عكاظ هذا العام، الانطلاق من رؤية مدروسة يميزها الطابع المؤسسي، رؤية تنظر إلى المستقبل وما يعد به من تغير في الفضاء العام، الذي يعرض فيه المهرجان جزء حيوي من فعالياته، بقدر ما تعمل على تعميق اللحظة الحاضرة للسوق، في استلهام واعٍ وتوظيف مسؤول لماضيه.

من الخطوات المهمة التي استحدثتها الهيئة، جائزة سوق عكاظ التقديرية للأدب وهي تمنح لشخصية واحدة تعمل في أحد مجالات الأدب بفروعه المختلفة نقدًا وإبداعًا. هذه الجائزة ينظر إليها المثقفون بصفتها تعوض غياب جائزة الدولة التقديرية، ويتوقعون لها نجاحًا واستمرارية، وذلك لحاجة الأدباء إلى جائزة مرموقة مثل هذه. من الجديد أيضًا، مسابقة سوق عكاظ للفلم القصير، التي تستجيب للإقبال الملحوظ على صناعة الأفلام من عدد كبير من الشباب والشابات السعوديين، الذين يشارك بعضهم في مهرجانات سينمائية دولية، ومن المتوقع أن تعمل هذه المسابقة على حَفْز السينمائيين الشباب على تطوير أعمالهم لتخوض غمار المنافسة، وهو ما سيسهم مستقبلًا في صناعة سينمائية في مستوى ما تتطلع إليه السعودية. إضافة إلى ١٤ جائزة ومسابقة أخرى تبلغ قيمتها ٢,٥٠٠,٠٠٠ ريال.

ومما أعلنت عنه الهيئة، أن المهرجان سيشهد في دورته المقبلة التي تنطلق في ٢٧ يونيو المقبل وتستمر ١٧ يومًا، عددًا من المبادرات والمشاريع الجديدة، وكذلك تنظيم أكثر من ١٥٠ فعالية. وقد شهد المهرجان في دورته الأولى تحت إدارة الهيئة زيادة في عدد



الزوار، تفوق أكثر من ١٠٠٪ عن الدورة العاشرة. وتسعى الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني من خلال المشاريع التي تتبناها، إلى تطوير وجهة سياحية ثقافية متكاملة، تشكل مصدرًا رئيسًا لجذب السياح من داخل المملكة وخارجها، ومن هذه المشاريع مدينة عكاظ التي تضم مراكز ثقافية ومتاحف ومناطق ترفيهية، ومركزًا للمؤتمرات، وهو ما سيجعل منها منطقة جذب ثقافي للأعمال والترفيه والضيافة على مدار العام، كما تهدف الهيئة إلى تحويل مدينة عكاظ إلى مركز للأعمال في مدينة الطائف الجديدة، وإضافة اختيارات ترفيهية جديدة في الطائف التي تتميز بتاريخ عريق كمصيف تاريخي للمملكة.

رئيس الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني رئيس اللجنة الإشرافية العليا لسوق عكاظ الأمير سلطان بن سلمان، أكد في أحاديث صحافية أن مدينة عكاظ الجديدة، سيكون لها الدور الكبير في إعادة إحياء هذا المنتج التاريخي، الذي استمر ٢٥٠ سنة، وشهد حضور الرسول صلى الله عليه وسلم. ويلفت إلى أنه انطلاقًا من توجيهات خادم الحرمين الشريفين سيُعلَن عن تطوير كبير لبرنامج السوق، وبخاصة فيما يتعلق بدور سوق عكاظ في بناء اللغة العربية التي نزل بها القرآن الكريم، «فعندما كان شعب الجزيرة يقرأ ويسمع للمعلقات كان هناك فهم راقٍ للغة، وعندما نزل القرآن الكريم بهذه اللغة كان هناك فهم لمعانيه» وذكر الأمير سلطان أن السعودية اليوم محط لأنظار العالم، وأن فعاليات سوق عكاظ سيشاهدها أكثر من ٢٥ مليون نسمة، وأن الهيئة امتلكت حقوق البث كاملًا وهو مفتوح لجميع القنوات لإذاعته.



مي زيادة.. ملكة دولة الإلهام.. حياتها راوحت بين هويات

محمد الحجيري كاتب لبناني

لا أحسب أن كاتبة عربية أخذت حياتها الشخصية صدى مثلما أخذت مي زيادة (١٨٨٦ - ١٩٤١م)، ولم تنل كاتبة عربية ما نالته من كتابات وأبحاث (عشرات الكتب)، كان ظهورها بين الكتّاب «كظهور زنبقة برية رائعة في صحراء قاحلة (...) وتهافت أدباء عصرها «على عتبة قلبها» كما كتب الأديب أسعد حسني، فقد لقّبها ولي الدين يكن بـ«ملكة دولة الإلهام»، وخليل مطران بـ«فريدة العصر»، ومصطفى صادق الرافعي بـ«سيدة القلم»، وشكيب أرسلان بـ«نادرة الدهر»، ويعقوب صروف بـ«الدرّة اليتيمة»، والأب أنستاس الكرملي بـ«حيلة الزمان»، وشبلي الملاط بـ«نابغة بلادي»، ومصطفى عبدالرازق بـ«أميرة النهضة الشرقية»، وفارس الخوري بـ«أميرة البيان»، وعبدالوهاب العزام بـ«النابغة الأدبية»... ووراء المجد والشهرة، كانت تعيش «مأساة النبوغ» بحسب ما عنونت سلمى الحفار الكزبري كتابها عنها. ويكفي الاطلاع على ما خلّده فيها كبار شعراء العربية المعاصرين للتأكّد من أن مي زيادة ليست امرأة عادية؛ هي التي قال فيها أحمد شوقي:

«إذا نطقتْ صبا عقلي إليها... وإن بسمتْ إليَّ صبا جَناني»

وفي كل مرة أقرأ كتابًا جديدًا عن مي، أحسب صاحبه يزعم أنه يقول جديدًا حولها لا يعرفه غيره، أو يتوهم أنه يمتلك الأوراق المجهولة عنها، خصوصًا أن حياتها راوحت بين هويات، بين الشرق التقليدي والغرب المنفتح و«التحرري»، كانت امرأة وحيدة في صالون أدبي يضم عشرات الرجال، وإذا رصدنا الكتب الصادرة عنها قديمًا وحديثًا، نجد أنها ستظل لغزًا طويل الأمد، يحمل كثيرًا من الدلالات والمدلولات الثقافية والاجتماعية. ويبدو أن حياتها التراجيدية والدرامية كانت أقوى بكثير من أدبها ونصوصها في زمننا هذا؛ إذ شكلت مادة دسمة للكتابة والبحث، بغض النظر عن النتائج والتأويلات والتخمينات، وبغض النظر إن كان بعض الكتابات استنساخًا أو تناصًا ولا يقدم جديدًا. وآخر النتاجات عن مي، ما كتبه الروائي الجزائري واسيني الأعرج الذي أمضى، بحسبه، أكثر من ثلاثة أعوام في التنقيب عن المرحلة الأخيرة من حياة الأديبة الراحلة إلى أن ضمّن هذا الجزء المرير في روايته «ليالي إيزيس كوبيا.. ثلاث مئة ليلة وليلة في جحيم العصفورية»، وتنطلق الرواية من البحث عن مخطوطات مفقودة كانت زيادة، قد دونتها في أثناء وجودها في مصحٍّ عقليّ يقع في لبنان يسمى «العصفورية».

والعصفورية هو أول مصحٍّ للأمراض العقلية في لبنان، شيِّد على أيدي أفراد من الإرساليات الأميركية في نهاية عام ١٨٩٠م بإذن من السلطنة العثمانية. في عام ١٩٧٢م توقف استعمال المصحّ لكن ظلت كلمة «العصفورية» في ذاكرة اللبنانيين. ويشير الأعرج في كتابه إلى أن أجيالًا متعاقبة ركضت وراء تلك المخطوطات في كل اتجاه لأكثر من ٧٠ سنة لكن من دون جدوى ويتساءل عما إذا كانت ضاعت حقًّا أم أن القدر شاء غير ذلك فرماها في بقعة مظلمة ليجعل العثور عليها محالًا. وبعد رحلة مضنية رافقته فيها الباحثة الكندية- اللبنانية روز خليل يتمكن الراوي من العثور على هذه المخطوطات لدى امرأة عجوز في مصر وطابق بعضها مع أوراق معدودات كان الكاتب قد وصل إليها عن طريق مقربين من الأديبة الراحلة في بلدة الفريكة وتحمل عنوان «ليالي العصفورية»، يستغلُّ واسيني تقنية «المخطوط»، فيجتهد في مقدّمة طويلة بعنوان «غيمة النّاصرة» في رسم مسار متابعة المخطوط المفترَض: القاهرة بيروت روما الناصرة... مصوِّرًا كيفية القبض عليه وتحصيله في القاهرة بعد جهود مضنية، محاولًا حَفْز «أثر الحقيقة» في نفس قارئه إلى حدِّ إعطائه رقمًا في المكتبة الوطنية الفرنسية، وهو ما يوحي بإمكانية تصفُّحه والاطِّلاع عليه لمن يرغب في ذلك، وهو ما يجعلُ كثيرين يعتقدون ذلك حقًّا. والحال أن مي في أثناء محنتها لم تنقطع عن القراءة والكتابة، وحدثت زوارها عن كتابها لكن زوارها قلّ عددهم وأخذ يتناقص فمزقتها الوحدة والكآبة، وزاد التشهير بها ولم تطبع كتابها، وقالت: «الذين كتبوا إليّ الأشعار والرسائل إمعانًا في إثبات حبهم لي، أنطون والشناوي والعقاد ولطفي وطه، كلهم شربوا قهوتي وتقاسموا العيش والملح والأغاني، لم يسطروا سطرًا للدفاع عني، الله يرحمك يا أمين يا ريحاني ويديم عزك يا فيليكس فارس»، وهما من الذين وقفوا إلى جانبها في محنتها. ومن أجواء رواية واسيني الأعراج الجديدة على لسان بطلتها «إيزيس كوبيا»: «أخيرًا دونتك يا همّ قلبي وجرحه، إلى أين أهرب بهذا الخوف الذي سيضيف لي رعبًا جديدًا؟ تحدثت فيه عن علاقاتي السوية وحتى غير السوية مع محيطي، عن الناس الذين عرفتهم وعرفوني. عن الذين أحببتهم، والّذين ركضوا ورائي باشتهاء عرفته من عيونهم، حكيتُ عن الذين زجّوا بي في دهاليز الجنون وجعلوا من العصفورية سجنًا يموت فيه الناس بصمت. حتى النفس الأخير، قلتُ بعض ما أحرقني، وحوّلني إلى رماد في ثانية واحدة».

ويختار الأعرج اسم «إيزيس كوبيا» الذي كانت تستخدمه كاسم مستعار، يوم أصدرت ديوانها «أزاهير الحلم»، (حافظت مي على مراوحة من الأسماء، تفيء إلى التوقيع بواحد منها لاعتبارات عائدة إليها أساسًا، ساد اسم ميّ، فيما راحت تخبو التسميات الأخرى: عائدة، كنار أو كنار شهاب، خالد رأفت، ميمي برقش، دُخَّلَة). ولم يقدم الأعرج جديدًا لافتًا في روايته سوى أنه قام بمجهود في تدوينها.

وسبقت الأعرج الكاتبة دارينا الجندي التي أصدرت كتابًا باللغة الفرنسية بعنوان «مي زيادة... سجينة الشام»، ويتناول سيرة مي الأدبية وحياتها الشخصية منذ ولادتها في الناصرة مرورًا بحياتها في لبنان ومصر، وإيداعها في مستشفى الأمراض النفسية. وتقول الجندي: إن الدافع الأول وراء إعادة كتابة سيرة مي، التي كتبها عدد من المؤلفين ومن أبرزهم سلمى الحفار الكزبري، هو تعرضها للتجربة نفسها، حيث دخلت «العصفورية» لفترة من الزمن. وتقول دارينا في حوار مع تهامة الجندي: «لم يكن من المفترض أن ألتقي ميّ زيادة، هي وُلدتْ عام ١٨٨٦م، وأنا وُلدتُ في سنة ١٩٦٨م. كنت أسمع عنها في طفولتي أنها حبيبة جبران، وأن لديها صالونًا أدبيًّا، ثم أُصيبت بالجنون، وكنت ألعب في حديقة مستشفى الأمراض العقلية الذي قبعتْ فيه، وحين كنت أصوّر دوري في ثلاثية لمحطة «إل بي سي»، كان التصوير في بلدة الفريكة، واكتشفت أن البيت الذي كنت أختبئ فيه، كي أنفرد بنفسي وأدخن، كان بيت أمين الريحاني، وإلى جواره كان البيت الذي وضُعت فيه ميّ، بعد خروجها من المشفى، وفي باريس اكتشفت أن بيتي يقع على مقربة مئة وخمسين مترًا من الفندق

الذي نزلت فيه، وكنت أمشي كل يوم على ضفاف السين، أصل إليه وأعود. وبت على يقين أن كل المصادفات تأخذني إلى هذه المرأة وتربط قدري بها».

أوهام الهوية

قبل الأعرج والجندي قرأنا في إحدى الصحف اللبنانية أن أهالي شحتول في منطقة كسروان اللبنانية يرفضون ما تورده بعض المراجع عن أن «مي زيادة أديبة وشاعرة فلسطينية»؛ لأنها على رغم ولادتها في الناصرة الفلسطينية، لبنانية بامتياز، لذا أقامت بلدية شحتول تمثالًا نصفيًّا لها في ساحة البلدة، مسقطها. (لنتذكر أيضًا أن جبران خليل جبران كان منبوذًا من بعض المؤسسات الدينية في أيامه، لكن بعد تبني أدبه في العالم أصبح أحد الأساطير المؤسسة للجمهورية اللبنانية) الأرجح أن أبناء البلدة اللبنانية التي تريد تكريم مي زيادة لا يعرفون كثيرًا عن حياتها، ربما هم أرادوا ما بقي منها، أي شهرتها في الوسط الثقافي. كان والد مي قد رحل من شحتول إلى فلسطين، حيث تزوج من والدتها نزهة معمر، الفلسطينية من أصل سوري، وؤلدت ابنتهما ماري في ١١ فبراير (شباط ١٨٨٦م، وهي من خلال مسارها، تجمع بين اللبنانية والسورية والفلسطينية أي المشرقية الشامية ويضاف إليها المصرية من دون أن ننسى الثقافة الأوربية، وبهذا تتجاوز مي الهوية المحلية نحو «الثقافة الكونية»، وإن كانت في مرحلة ذهبت ضحية العقل المحلي المتخلف. وتأرجحت حياة وحياة مي زيادة بين الموهبة الإبداعية وبراقش الحب والمعجبين (وهم كثر) وما بينهما «ليالي العصفورية» المرة. فالكاتبة حين كانت في الخامسة عشرة كانت لا تزال تدرس في مدرسة راهبات الزيارة في عينطورة، انتحلت اسم «كنار» لتوقِّع به رسائل غرامية وترسلها إلى ابن عمها نعوم الذي كان يتعلم في مدرسة مجاورة. كان ابن عمها نعوم يبادل المرسِلة كنار رسائلَها من دون أن يدري هويتها الحقيقية. ربما كان يدري وكتم الأمر إلى حين، ولعلّه كان يضع مراسلته تحت الاختبار. خطبها فيما بعد، في أواخر يونيو عام ١٩٠٥م حين قدم والدها إلى لبنان للاحتفال بخطبتها. بدت يوم الاحتفال سعيدة ووجدت في الاحتفاظ بشرعية علاقتها بنعوم تحقيقًا لاستقلالية شخصيتها وتأثرت بلطف ابن عمها ثم أصيبت بخيبة أمل دعتها إلى إلغاء الخطبة في أواخر صيف ١٩٠٥م؛ إذ تبين لها أن نعوم كان يستكتب صديقه لتدبيج رسائل حب تستهويها وترضيها لعجزه عن ذلك. بعدها انتقلت برفقة والديها للإقامة في مصر في منتصف عام ١٩٠٧م، حاملة مشروع أديبة تكتب بالفرنسية، بتوقيع إيزيس كوبيا، في هذا المناخ العام، صدر العدد الأول من جريدة «المحروسة» في القاهرة في ١٩٠٩/١/١١م باسم صاحبها ومديرها المسؤول إلياس زيادة. وكانت ماري توقِّع كتاباتها فيها طوال عامي ١٩٠٩م و١٩١٠م، تأليفًا وترجمة، بأسمائها التي خبت. تعرفت مي إلى أستاذها أحمد لطفي السيد، الذي قادها إلى برنامج مكثف لدراسة اللغة العربية والخط العربي، أمّا اسم ميّ فظهر، للمرة الأولى، في عدد «المحروسة» الصادر في ٣ فبراير ١٩١١م، في الصفحة الثانية، لا الأولى. وذلك ضمن إطار خاص بعنوان «خواطر»، أُلحِقت به، تعريفًا، عبارة: «لحضرة الآنسة صاحبة الإمضاء (ميّ)». على هذه الصورة، وبهذا الاسم، باشرت ميّ حضورها الكتابي في «المحروسة»: «... ذهبت إلى الجامعة المصرية وفي قلبي شيء من السرور [....]، ولم أجد في الجامعة أثناء المحاضرة أكثر من ستين سيدة بين سوريات ووطنيات». ثم كرّت سبحة خواطرها عن «علّة العصر والتربية»، و«السعادة» و«حملة الأقلام». في ٦ يوليو ١٩١١م كان عنوان مقالها في «خواطر»: «لا عدالة عندكم أيها الرجال. الإنصاف تأنّث».

أسعفها ثراء أهلها في افتتاح صالونها الأدبي في القاهرة في منزلها الكائن في شارع عدلي، كل يوم ثلاثاء منذ عام ١٩١٣م، قبل أن ينتقل عام ١٩٢١م إلى إحدى عمارات جريدة الأهرام، ويستمر حتى بداية الثلاثينيات من القرن الماضي، حيث كانت تقدم حفلات الشاي في أثناء المناظرات الفكرية والأدبية والشعرية، وتوفير الراحة لعشرات الوافدين، خصوصًا الأدباء الذين كثُرت التأويلات حول علاقتهم بها وعلاقتها بهم، وهي راوحت بين الاستلطاف والانسجام والغرام إلى حد العشق، وتضاربت بين الظن والتأكيد والشائعات وجعلت بعض الشعراء يهيم بزيادة كأنها ليلى العصر الحديث... ومن الأسماء التي ارتادت صالونها عباس العقاد وطه حسين وأحمد لطفي السيد وإسماعيل صبري والشيخ مصطفى عبدالرازق وشبلي شميل وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وولي الدين يكن ومصطفى صادق الرافعي وأنطون الجميل ومنصور فهمي. وكل هؤلاء أحبها على طريقته.

ولم تذهب الكتابات في تبيان علاقات زيادة مع أشخاص بعيدين من الوسط الأدبي (غير الأدباء)، كأن أهل الأدب وحدهم «محصورة بهم بالذات المؤهلات الدونجوانية» بتعبير الكاتب اللبناني فاروق سعد الذي أصدر كتابًا بعنوان «السر الموزع للآنسة مي»، مبيّنًا فيه أنه بعد وفاتها أطلق عدد من الكتّاب أعنّة أخيلتهم في تركيب الأخبار والروايات عن غراميات مزعومة لزيادة، وإن كان فيها شيء من الواقع. ولو عاشت زيادة، يقول فاروق سعد، وقرأت الحلقات المتسلسلة التي نشرها كامل الشناوي بعنوان: «الذين أحبوا مي»، وما تضمنته من مزاعم عن علاقاتها العاطفية بزوار صالونها الأدبي، لأقفلت باب منزلها في

وجههم! ومي «عروس زفوها إلى ألف حبيب»، في الرسائل الموجهة من أحمد لطفي السيد إليها تستوقفنا عبارات: «جاءني كتابك فشممته مليًّا وقرأته هنيئًا مريئًا». لم يكن فعل السيد يقتصر على فيتشية شمّ رسائل مي فحسب، في إحدى رسائله يخاطبها: «أنا لا أطرد الطيور إكرامًا لخاطر كنارك الصغير ولا أهيج الحمام إكرامًا لما اشتهر به من معنى الوفاء، وحسن العشرة، (...) فطالما أصليت صغار الطير نارًا حامية من بندقيتي لا لآكل لحمها، بل لألعب بالنفوس البريئة التي هي مثلي لها حق في الحياة»! شعرت مي بحرج كبير إزاء رسائل السيد، لكنها كانت تتجاهل الأمر وتسكت عن الجواب. لم يكن وقار الشيخ مصطفى عبدالرازق، شيخ الأزهر آنذاك، حصنًا آمنًا من جاذبية مي. فأخذ يحبها بصمت وحياء ولم يعبّر عن حبه بالكلمة المسموعة، واكتفى بالتعبير بالكلمة المكتوبة عبر بعض الرسائل التي كان يراسلها بها وبلغت ثلاثًا إحداها أرسلها من باريس والأخريان من ألمانيا. إضافة إلى تلك الزيارات التي كان يحرص عليها في صالون مي زيادة.

وكان الشاعر ولي الدين يكن أحد أولئك الأدباء الذين ربطت بينهم وبين مي صداقة وطيدة. لم يقف الأمر على الإعجاب بل تجاوزه إلى الهيام وعقدة الشعور بالاضطهاد العاطفي (المازوشي) إلى درجة جعلت يكن يكتب على صورة فوتوغرافية له أهداها إلى مي: «كل شيء يا مي عندك غال/ غير أني وحدي لديك رخيص». كانت مي تشعر بعشق ولي الدين وصدق عاطفته نحوها، لكنه لم يلق تجاوبًا منها ولم يغضبها ولم يحرجها، كان يسرف في التذلل لها إلى درجة التصريح بتقبيل قدميها بكل إجلال، ختم رسالته المؤرخة ٤ نوفمبر عام ١٩١٥م بعبارة: «أقبّل الأقدام بكل إجلال». حشد كامل الشناوي الأدلة لإثبات الحب بين ولي ومي، إلا أن سلمى الحفار الكزبري ترفضها، وتقول: تجاوز إعجاب يكن بمي حدود الإعجاب، فأضحى حبًّا روحيًّا جميلًا تجلى في رسائله إليها وأشعاره فيها، مما حدا بمعاصريه أن يقولوا: إن هيامه بمي دفعه إلى ذرف الدموع، وتقبيل اليدين والقدمين، وتتساءل: «لا ندري من أين استقى الشناوي هذه الأخبار الملفقة، التي لم يذكر منها شيئًا معاصرو مي وولي الذين كانوا أعرف الناس بهما، وكتبوا عنهما صفحات مشرفة لهما ولذكراهما، أمثال العقاد ومنصور فهمي وطه حسين والجميل، ولم يلحظ أحد أنها لبست السواد عليه طوال سنتين. أما مصطفى صادق الرافعي فزار مي للمرة الأولى في صالونها عام ١٩٢٣م وكان في الثانية والأربعين. بالغ بعض الكتاب في وصف مشاعر الرافعي تجاه مي، ذكر كامل الشناوي أن الرافعي «جن بمي غرامًا وفكّر أن يتخذها ضرّة لزوجته، بل إنه كتب أوراقًا ظن أنها تجلب له قلب مي وتحببها فيه وعلّقها على سارية في أعلى منزله».

إذا رصدنا الكتب الصادرة عنها قديمًا وحديثًا، نجد أنها ستظل لغزًا طويل الأمد، يحمل كثيرًا من الدلالات والمدلولات الثقافية والاجتماعية

وأحب العقاد مي بكبرياء في أول الأمر. ورويدًا رويدًا، بدأ يذعن لعاطفته حتى امتلكت قلبه وعقله. وبدلًا من أن يكتفي بزيارتها في صالونها الأدبي، راح يعزز علاقته بها فيقضي معها ساعة أو أقل سيرًا في صحراء مصر الجديدة. وبدأت الغيرة تجد طريقها إلى نفسه، فيغار عليها من علاقتها بجبران. وكانت مي تستلذ بغيرة العقاد عليها، فتستزيد من تلك اللذة كلما وجدت إلى ذلك سبيلًا، مستخدمة أحيانًا الدلال الناعم الجذاب، كما تظهر رسالة أرسلتها إلى العقاد من برلين في ٣٠ أغسطس عام ١٩٢٥م، قالت فيها:

«وحسبي أن أقول لك: إن ما تشعر به نحوي هو نفس ما شعرتُ به نحوك منذ أول رسالة كتبتها إليك وأنت في بلدتك التاريخية أسوان. بل إنني خشيتُ أن أفاتحك بشعوري نحوك منذ زمن بعيد، منذ أول مرة رأيتك فيها بدار جريدة «المحروسة». إن الحياء منعني، وقد ظننتُ أن اختلاطي بالزملاء يثير حمية الغضب عندك. والآن عرفتُ شعورك، وعرفتُ لماذا لا تميل إلى جبران خليل جبران». ويقول الشناوي: إنه كان تحدث مع العقاد، ووضح له أنه يرى أن مي لم تشعر بغير يكن فأجابه بلا، وسرد المؤلف تفاصيل الحديث، حيث وضح للعقاد وجهة نظره في كتاباته الشعرية، وتكرار اسم هند، إنه يرى الأخيرة ما هي إلا اسم مستعار لميّ، كما أن رواية «سارة» لم تكن إلا مي أيضًا، وهنا تفاجأ العقاد بتحليل الشناوي لذلك قال: «لقد حاولت جهدي أن أكتم هذه الحقيقة عن أقرب الناس إليّ وكان في عزمي أن أجهر بها يومًا، ولكن بعد أن يصبح هوانا العفيف تاريخًا يجب أن يسجل، وإن عندي من رسائل «مي» إليّ، وعندها من رسائلي إليها، ما يصلح كتابًا يصور علاقتي بها، وهي علاقة قائمة على الحب المتبادل. نشير هنا إلى أن خليل مطران وأنطون الجميل رغبا في الزواج من مي وأخفقا إذ ظلا في حياتهما عازبين مثلها! أما علاقة عباس العقاد بمي فزاخرة بالمزاعم والتناقضات بين رواية وأخرى. ومي بحسب المازني «أخذت مي من جبران خياله، ومن العقاد عقله، ومن طه حسين دأبه، ومن شبلي شميّل ذكاءه، ومن مصطفى عبدالرازق أخلاقه، ومن الحياة رومانسيتها الحالمة». وثمة من يقول: «لم يثبت لميّ أية علاقة عاطفية بينها وبين أحد في مصر».

الشعلة الزرقاء

يوم أرسلت مي زيادة أول رسالة إلى جبران كانت بلغت السادسة والعشرين، وأخذت تلوح تباشير ذيوع اسمها كأديبة تكتب باللغتين الفرنسية والعربية وبأسماء مستعارة كثيرة، وتوطدت ثقتها بمستقبلها الأدبي. استمرت حتى وفاة جبران في ٥ مارس ١٩٣١م. كانت مي معجبة بمقالات جبران وأفكاره فبدأت بمراسلته عقب اطلاعها على قصته «الأجنحة المتكسرة» التي نشرها في المهجر عام ١٩١٢م. في بداية المراسلات، اتسمت لغة مي بالحذر، واكتفت باللهجة الرسمية في الخطاب. لكنها مع الوقت، وقعت أسيرة كلمات جبران، وتحركت عاطفتها له، ومع ذلك آثرت التهرب من مشاعرها. فكانت تنقطع شهورًا عن مراسلته، ليدفعه ذلك للتساؤل عن هذا الانقطاع، واصفًا إياها بإحدى رسائله بأنها «موسوسة». ولدى التأمل في بعض الرسائل يتّضح بأن الصلة ما بين جبران ومي قد توثقت شيئًا فشيئًا؛ لأن لهجته في مخاطبتها تدرّجت من التحفظ إلى التودد، وعام ١٩١٩م عكرت صفو التواصل سلسلة من الخلافات بينهما التي عبّر عنها جبران مرةً على أنها «هي معاكسات التي تحوّل عسل القلب إلى مرارة».

ويمكن استخلاص «معجم الأشواق» من خلال الرسائل الجبرانية المي الزيادية، ففي تعليقة على كتاب «مي زيادة صحافية» لأحمد أصفهاني كتب الباحث العراقي علي الشوك: قرأت في كتاب أصفهاني، كلمات لمي ولجبران هزتني، بدلال مي، وغلظة جبران. في رسالة مي إلى جبران، في مارس ١٩٢٥م، قالت له: «... لقد قصصت شعري، وعندما ترى من صديقاتك بعد اليوم يا جبران من هن في هذا الزي يمكنك أن تذكرني، وتقول لهن، في سرك، إنك تعرف من تشبههن!» وجاءها الرد في ٢٣ مارس: «إذًا قد قصصت شعرك؟ قد قصصت تلك الذوائب الحالكة ذات التموجات الجميلة؟ ماذا يا ترى أقول لك؟ ماذا أقول وقد سبق المقص الملام؟».

يضيف الشوك: كان جليًّا أن مي أرادت التقرب إلى جبران. ووجدت أن وسيلتها إلى ذلك هي محاكاة «صديقات» جبران. إنها تعلم أن لجبران صديقات. فأحبت أن تدخل إلى قلبه من خلال انتمائها إلى حظيرتهن، كأنثى لا تقل عنهن جمالًا. لكن جبران، الغارق في رومانسيته، ربما لم يُرد لي أن تصبح امرأة طبق الأصل عن النساء المحيطات به في أميركا. لقد قصت مي شعرها من أجله، فصفعها في رد فعله. وفي شتاء عام ١٩٢٤م، وبعد ما يقارب ١٣ عامًا من بدء المراسلات، استجمعت مي شجاعتها واعترفت لجبران بحبها له، كانت قد تجاوزت الخامسة والثلاثين من عمرها. جُمعت رسائل جبران لمي في كتاب «الشعلة الزرقاء» لا ريب أن مي أحبت جبران حبًّا جعل المقارنة بينه وبين الذين خطبوا ودّها أمرًا محالًا. وفي عام ١٩٣١م، بعد انقضاء شهر على وفاة جبران، اعترفت ميّ لقرائها بوجود مراسلة طويلة بينها وبين جبران وذلك في مقالة: «جبران خليل جبران يصف نفسه في رسائله» نشرت في مجلة «الحديث» الحلبية لصاحبها سامي الكيالي، ضمت فيها فقرات قصيرة من رسائله إليها، وعبرت عن حزنها العميق عليه مصوِّرة غربتها وغربته في الوجود بعبارات موجعة قالت فيها: «حسنًا فعلت بأن رحلت! فإذا كان لديك كلمة أخرى فخير لك أن تصهرها وتثقّقها، وتطهرها لتستوفيها في عالم ربما يفضل عالمنا هذا في أمور شتى...». أيضًا تعرضت بعد وفاة والديها إلى حالة من الحزن، ووجدت نفسها وحيدة، فقررت إلغاء ندوة صالونها الأسبوعية كل ثلاثاء، لكنها لم تنقطع عن التأليف والكتابة، واستسلمت لهواجسها بأن أدخلت مستشفى الأمراض العقلية في بيروت. إذ كتبت لابن عمها جوزيف في ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٣٥م رسالة مؤثرة، وصفت فيها آلامها وتردي صحتها، وطلبت منه الحضور إلى مصر لإنقاذها مما كانت تعانيه من عذابات نفسية، معربة عن رغبتها في العودة إلى لبنان:... «إني أتعذب شديد العذاب يا جوزيف، ولا أدري السبب، فأنا أكثر من مريضة، وينبغي خلق تعبير جديد لتفسير ما أحسه فيَّ وحولي، إني لم أتألم في حياتي أبدًا كما أتألم اليوم (..) لا، يا جوزيف، إن هناك أمرًا يمزق أحشائي ويميتني في كل يوم، بل في كل دقيقة». لقد لبَّى جوزيف زيادة طلبها على جناح السرعة، فمكثت أربع سنوات متنقلة بين العصفورية ومصح الدكتور ربيز، وبين بيت متواضع في بيروت استأجره لها أولئك الذين هبوا لإنقاذها ومصيف الفريكة التي استجمت فيه بجوار صديقها أمين الريحاني.

وفي مستهل صيف عام ١٩٣٥م، كانت أُحِلَّتْ عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) محل ميّ زيادة في صفحة «الأهرام» الأولى. هو إعلان صارخ بالاستغناء عن ميّ وشطبها من الوجود، لا من «الأهرام» وحسب. لكأنه انقلاب في مناخ مصر العام بحسب الكاتب سمير سعد مراد، لا مجرّد تبدّل. هذا ما عناه استبدال عائشة عبدالرحمن بميّ، المعروفة باستغراقها في الثقافة التراثية الإسلامية «.. وكانت مطبوعة المحروسة تعرضت للأسلمة في فبراير ١٩٢١م، غامرت ميّ، في عام ١٩٢٢م، بالتساؤل العلني «أين وطني؟»، وقالت فيه: «... فهؤلاء يقولون: «أنتِ لست منّا لأنك من طائفة أخرى، ويقول أولئك: «أنتِ لست منّا لأنك من جنس آخر». فلماذا أكون، دون سواي، تلك التي لا وطن لها؟ وُلدتُ في بلد، وأبي من بلد، وأمّي من بلد، وسكني في بلد، وأشباح نفسي تنتقل من بلد إلى بلد، فلأيّ هذه البلدان أنتمي، وعن أي هذه البلدان أدافع؟». والمشروع الليبرالي كله تعرض للنكسة بعد

محاكمة طه حسين بسبب كتاب «في الشعر الجاهلي» والهجوم على كتاب علي عبدالرازق على خلفية كتاب «الإسلام وأصول الحكم»، وغيرهما من القضايا. ويوم ماتت مي عن عمر ناهز ٥٥ عامًا في عام ١٩٤١م لم يمش وراءها رغم شهرتها ومعارفها وأصدقائها الذين هم بغير حصر، سوى ثلاثة من الأوفياء: أحمد لطفي السيد، خليل مطران، أنطون الجميل.

ذكورية السياق

ظهرت حقيقة معظم الأدباء الذين ارتادوا صالون مي، في أثناء محنتها مع ابن عمها وبعد وفاتها. فعدا ترويج الغراميات المتخيّلة، ظهّر بعض الأدباء لغتهم الذكورية وكشفوا عن أقنعتهم الحقيقية وفسقهم اللفظي والعنصري. كان الناقد عبدالله الغذامي محقًّا حين كتب في مجلة العربي (فبراير ١٩٩٥م) مقالًا بعنوان: «تأنيث المكان وذكورية السياق»، قال: «لم يكن صالون «مي» صالونًا أدبيًّا عاديًّا ولكنه كان تحدِّيًا للرمز الذكوري ولاستحواذ الرجل على ضمير الخطاب اللغوي واحتكاره المواقع وتفرده في إدارتها. ظهور «مي» هو علامة على هذا التحدي وهو لغة العلاقة الجديدة التي عبثت بالأدوار التقليدية الراسخة». كان الأدباء والشعراء «يجتمعون يوم الثلاثاء في ضيافة هذه الفتاة الخارجة للتو إلى نهار اللغة الساطع». «كلهم رجال يمثلون ثقافة الفحل». حادثة تأنيث المكان وبروز النص المؤنث في مواجهة واقعية أمام ثقافة الفحول وكأن ذلك «ترجمة عملية لحكاية الجارية (تودد) التي واجهت الرجال الراسخين في عصرها في مجلس الخليفة هارون الرشيد وانتهت معهم بأن أخرجتهم عراة منكسي الرؤوس واحدًا وراء الآخر بعد أن هزمتهم وعرت زيفهم». وأسوأ ما قيل في ميّ زيادة بحسب فاروق سعد، هو ما تركه سلامة موسى، فهذا الأخير إذ كان محظوظًا سمحت له مهنته الصحافية في جريدة «المحروسة» ثم في مجلة «المستقبل» بالتقرب من الكاتبة، لاحظ في عام ١٩١٤م، أن ميّ واسعة الاطلاع على الأدب الفرنسي، وأنها على اطلاع بالأدب الإنجليزي، وكانت تتحدث الفرنسية بطلاقة وترطن الإنجليزية بدلال، وكان إحساسها الفني

> **ظهرت حقيقة معظم الأدباء الذين ارتادوا صالون مي، في أثناء محنتها مع ابن عمها وبعد وفاتها. فعدا ترويج الغراميات المتخيّلة، ظهّر بعض الأدباء لغتهم الذكورية وكشفوا عن أقنعتهم الحقيقية وفسقهم اللفظي والعنصري**

والموسيقي دقيقًا، وكانت تحيط إلى جانب هاتين اللغتين بأربع لغات أخرى». وتتبدل الصورة مع وقوع مي في محنة، فعندما عادت إلى القاهرة في أوائل عام ١٩٤١م. يقول موسى عن أيامها الأخيرة: ذهبت لزيارتها.. كانت صورة مي في ذهني لا تزال صورة الفتاة الجميلة الحلوة التي تضحك بتدلل، وتتحدث بتأنٍّ عن النزعات والمذاهب الأدبية والفلسفية. دققنا الجرس، خرجت امرأة مهدمة كأنها في السبعين، وقد اكتسى رأسها بشعر أبيض مشعث، وكان وجهها مغضنًا، وقد تقاطعت فيه الخيوط.. وكان هندامها مهملًا.. تلك صورة مي قبل وفاتها المأسوية بشهور.. في ١٩ أكتوبر ١٩٤١م». والمخيف في قلمه (وهو من جيل مي) ما كتبه بعد سنوات من وفاتها الباكرة تحت عنوان: «ذكريات من حياة مي» وهو نقيض لما كتبه عنها في حياتها، ولا سيما مقالته في مجلة «الهلال» أو مقالته في مجلة «آخر ساعة» (١٩٥٢م)؛ إذ تجاهل ثقافة ميّ العلمية والنظرية. وكتب الناقد المصري شعبان يوسف في مؤلفه: «لماذا تموت الكاتبات كمدًا؟» بعد رحيل ميّ في عام ١٩٤١م، كتب سلامة موسى في مجلة «المجلة الجديدة» أنها «لم تكن جريئة ولكنها كانت تمالئ المسلمين، وكانت تخشى أن تنقدهم لكيلا ينتقدوها»، وزعم في كتابه «تربية سلامة موسى» (١٩٥٧م) أن مي زيادة «أصيبت بلوثة حقيقية وأصبحت مجنونة بالفعل»، واستطرد في وصف حالتها الصحية في شكل مهين وغير إنساني. وكتب العقاد مقاله «رجال حول ميّ»، وحصرها في خيال ذكوري وسلطوي، وأخذ يركز على الأحاديث والنكات التي كانت تدور في صالونها؛ لا عن مآثر مي الأدبية والفكرية. أما الباحثة نوال السعداوي فتقول: إن صالون مي زيادة الأدبي كان يشمل الرجال فقط، كانوا من أعداء المرأة مثل العقاد، ولم يشمل امرأة واحدة، أديبة أو غير أديبة، ومع ذلك لم يحتمل المجتمع الذكوري كاتبة مبدعة مثل مي زيادة ولم يتركها إلا حطامًا فوق سرير في المستشفى النفسي.

لم تكن مي زيادة كمثيلات عصرها أو بنات جيلها، بل يراها بعضٌ المثلَ الأعلى للفتاة الشرقية المثقفة؛ لإتقانها عدة لغات، وتهوى ركوب الخيل، وتجيد العزف على بعض الآلات الموسيقية، وتغني وتكتب الشعر وتترجم. لكن في الدراسات عنها كان قناعًا لمئات التأويلات والتخمينات والفذلكات، كل التهم قد توجه إليها، لنتخيل أن كاتبًا لمجرد أنه قرأ قصيدة لها تتحدث عن امرأة فرنسية ألمح إلى مثليتها (غيريتها)، وكاتبًا آخر من أصول يسارية عاد بعد «ردته الفكرية» للتركيز على مسيحانية ميّ زيادة وأقليتها، وروائيًّا يتسلّق على مأساة مي زيادة لا يتوانى عن استحضار كل عناوين الإثارة تخص الفنانين والفنانات مثل: هل قُتلت مي في القاهرة؟ هل كانت يهودية وماسونية؟

أدباء اليمن وفنانوه يرحلون في صمت

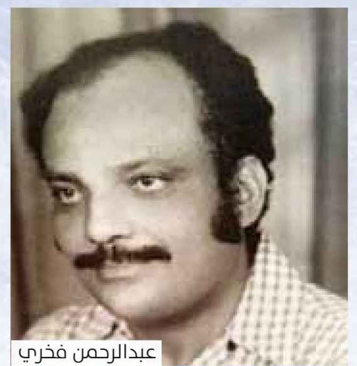
محمد عبدالوهاب الشيباني شاعر وكاتب يمني

في أعوام الحرب الثلاثة، وفي السنوات التي مهدت لها أيضًا، فقدَ اليمن كثيرًا من مبدعيه شعراء ونقاد وفنانين وصحافيين، في حال لم تتشابه بغيرها على الأقل في ثلاثة عقود. لم يميز الموت فيها بين ضحاياه، لكنه صبغ فعله بالمباغتة والكمد، وجعل من صنيعه المؤلم مستسهلا وعاديًا في حياة الجميع؛ لأنه ساوى بين من احتمى ببطن الأرض، ومن يدب منكسرًا على ظهرها.


من أعمال الفنان فؤاد الفتيح

في ربيع عام ٢٠١٤م، حين كانت الحرب تشحذ سكاكينها على الأحجار القاسية في صعدة وعمران، كان جسد الشاعر والناقد عبدالله علوان يقطّر آخر مباهجه في ١٤ مارس بمستشفى الثورة بصنعاء، بعد اعتلالات سكرية طويلة، رافق هذا الرحيل صمت مطبق من المؤسسات الثقافية وجحود لا يعقل. عبدالله علوان أحد الأدباء العصاميين الناحتين في الصخر، وفي عقود أربعة ظل وفيًّا لمشروعه الإبداعي بوصفه شاعرًا وناقدًا وكاتب قصة، ومبشِّرًا بالكتابة الشابة والجديدة. أصدر في حياته مجموعتين شعريتين ومجموعة قصصية وثلاثة كتب نقدية، وترك عشر مخطوطات مختلفة، تبخرَ كل وعود طبعها بعد رحيله. وفي خريف العام نفسه رحل الشاعر الغنائي الكبير عمر عبدالله نسير الملهم الأكبر للفنان محمد محسن عطروش وخاله. فهو الذي كتب له كلمات بعض أغانيه الخالدة التي حفظها اليمنيون شمالا وجنوبًا.


أحمد قاسم دماج


عبدالرحمن فخري


عبدالله علوان

الباحث المجتهد

في ١٢ أكتوبر ٢٠١٥م ومن دون مقدمات مات عبدالكافي الرحبي عن ٥٧ عامًا، الناقد والباحث المجتهد لا يعبأ أحد برحيله، وما فعلناه نحن أصدقاؤه رتبنا تأبينًا أربعينيًّا على عجل، وزعنا فيه مطوية بدائية عنه، بمعية كتابه الثاني «فضاء الخطاب النقدي» الذي صدر بعد رحيله، وبعد أكثر من عشرة أعوام على صدور كتابه الأول المعنون بـ«أعمدة الشمس». ويشكل الكتابان معًا تجربة نقدية رائدة، فما تُبينه لمتفحصها أن ثمة مثقفًا متنوعًا، تُظهِر مهاراته جملة الاشتغالات النقدية والبحثية والدرسية التي قام بها على مدى ثلاثة عقود، ملامسًا وبوعي مختلف، كثيرًا من القضايا والموضوعات الفكرية والتاريخية والأدبية، الحاضرة كمكونات في البنية الثقافية للمجتمع، والمؤثرات العميقة فيها، التي أحدثتها عملية التثاقف القرائي، الذي خاضته النخب الثقافية والتنويريون اليمنيون على مدى الخمسين عامًا الماضية، التي قارب إسهاماتها تلك، من أكثر الزوايا جدة وعقلانية. وفي أحد مشافي القاهرة توفي شابًّا خالد الصوفي الإعلامي المعروف وأستاذ العلاقات العامة في كلية الإعلام بجامعة صنعاء، مطلع يناير ٢٠١٦م بعد معاناة مؤلمة من الإصابة التي تعرض لها في ثورة ٢٠١١م، نتيجة اعتداء جنود عليه بالضرب المبرح. ولخالد كتاب مهم عنوانه: «دور الإعلام في تشكيل اتجاهات النخبة الأكاديمية العربية في اليمن نحو الربيع العربي: دراسة ميدانية» بالاشتراك مع علي البريهي.

بعيدًا من مسقط رأسه مدينة عدن، رحل في صمت أيضًا في مدينة نيويورك الشاعر الرائد عبدالرحمن فخري في ٢١ أغسطس ٢٠١٦م. وفخري أحد رواد شعر الحداثة ونقدها في اليمن، وأحد آباء التمرد، وظلت مجموعته الأولى « نقوش على حجر العصر ١٩٧٨» أيقونة الصوت السبعيني. وكتابه النقدي «الكلمة والكلمة الأخرى - إضاءة نقدية على الأدب اليمني المعاصر ١٩٨٣» عنوانًا للمشاكسة النقدية بمقارباته الضاجة لأكثر الموضوعات إشكالية. وفي عام ١٩٨٨م صدرت له مختارات باللغة الإنجليزية ضمن «ليالي الأدب العربي الحديث». وفي شتاء العام نفسه، وبعيدًا من مدينة عدن أيضًا، رحل الفنان الرائد فرسان خليفة، هناك في أبو ظبي في ٢٠ نوفمبر ٢٠١٦م. وخليفة أحد رموز الأغنية العدنية واليمنية بشكل عام. غنى لكبار الشعراء وشعراء الأغنية المعروفين عشرات القصائد.

المناضل والمثقف

في أول أيام عام ٢٠١٧م مات في أحد مشافي صنعاء أحمد قاسم دماج، المناضل والمثقف والأديب المعروف، وأحد رموز اليمن الجديد. تساءلت بعد وفاته: لو أن العمر امتد به قليلًا؛ هل كان سيفرد صفحة إضافية لسيرة اليمن، التي تتسرب من بين يديه، وتتبخر من حلمه؟! أم إنه اختار الرحيل، حتى لا يرى موتًا ناجزًا للوطن، بسكاكين القتلة «المشحوذة» بعناية، على حجر الحقد الخشن؟! اليمن انحفر في وجدانه على هيئة روح كبيرة، وارتسم بكل تفاصيله بوعيه كقارئ متفحص لتاريخه البعيد، أو بوصفه شاهدًا وفاعلًا في معتركات أحداثه المعاصرة. والراحل أحد رموز التغيير في البلاد وأبرز مؤسسي اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ورئيسه الطويل. وعلى مدى ستة عقود كان شاهدًا على كل منعطفات السياسة شمالًا وجنوبًا.

وفي آخر أيام الشهر ذاته توفي الفنان عبداللطيف يعقوب، بعد أن فتك بجسده فيروس الكبد وسط إهمال صريح من وزارة الثقافة والمؤسسات ذات الصلة. ويعقوب الفنان والموسيقي الشاب برز اسمه كأحد أمهر عازفي العود والتأليف الموسيقي في اليمن. وشارك في كثير من المحافل الدولية الفنية والموسيقية، بصحبة فرق معروفة كانت تستدعيه بالاسم ليعزف لها. الإعلامية العدنية الرائدة فوزية باسودان ماتت وحيدة في أحد مشافي الإسكندرية مطلع يوليو ٢٠١٧م. والراحلة هي شقيقة الفنانة رجاء باسودان الصوت الغنائي القوي الذي فاض في سماء اليمن وقت كان مشطورًا. وتعد فوزية من أبرز نجمات

تلفزيون عدن في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وشكلت طوال ٣٥ عامًا حضورا مميزًا في العصر الذهبي لتلفزيون عدن، وبرز اسمها من خلال تقديمها حلقات برنامج «مجلة التلفزيون»، والبرامج الاجتماعية. في مطلع شهر سبتمبر ٢٠١٧م مات عبدالله المجاهد «أبو سهيل» فنان الكاريكاتير المختلف. قبل أن يعود ليموت في صنعاء كمدًا قضى شهورًا طويلة في القاهرة في انتظار أن يفي بعض المسؤولين بوعودهم لعلاجه بلا فائدة. رسم بورتريهات مجانية للشخصيات السياسية والثقافية تتصدر مكاتب ومبارز أصحابها، الذين تنكر له كثير منهم. في منتصف سبتمبر ٢٠١٧م مات بحوطة لحج الأديب والتربوي علي حسن جعفر السقاف (القاضي) رئيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين بالمحافظة. مات من دون بيان عزاء. بشخصيته التوافقية وحضوره الاجتماعي، وعلى مدى عقدين عمل على الحفاظ على تماسك الاتحاد من التشظي والانقسام في وقت تتعالى فيه الأصوات الانعزالية التي تتغذى على الكراهية، التي لم تكن حاضرة في خطاب الأدباء، كما تعززها الآن لوثة الحرب والانقسام.



هشام علي بن علي


فؤاد الفتيح

المثقف الوحيد في المؤسسة

وفي مطلع شهر ديسمبر ٢٠١٧م رحل في صمت هشام علي بن علي، الذي حضر منذ ثلاثة عقود ونصف كواحد من المثقفين المختلفين في اليمن، لم تمتصه الوظيفة الرسمية - كوكيل مؤبد لوزارة الثقافة - بل كان قادرًا على تحويل هذا الموقع إلى مرموز للمثقف غير المستكين، الذي باستطاعته إحداث الفارق والمفارق بواسطة الكتابة المتجددة. أما اشتغالاته المتنوعة على موضوعات فكرية وبحثية وتاريخية مختلفة، فقد وسمته بالمثقف الوحيد في المؤسسة الرسمية، القادر على خلق تماسّ نشط مع الحالة الثقافية بتجلياتها القائمة. كتب في السرد والتاريخ والنقد و«الثقافويات» بوعي تنظيري مجتهد، ضمت أكثرها في قرابة خمسة عشر مؤلفًا صدرت خلال ثلاثين عامًا. وبعد موت هشام بأيام انطفأ في صنعاء قلب عبدالرحمن عبدالخالق، عن ٥٩ عامًا. فالأكاديمي بجامعة عدن ورئيس اتحاد الأدباء السابق في المدينة، القاصّ المعروف وأحد المعدودين في اليمن في الكتابة للطفل. «طفل.. الليلة ما قبل الأخيرة» هي مجموعته القصصية الوحيدة المطبوعة، وصدرت عن اتحاد الأدباء أواخر التسعينيات. لكنه أصدر سبعًا من قصص الأطفال المصورة، وأصدرت له قبل وفاته بأشهر مجلة «روافد» كتابًا بعنوان «دور قصص الأطفال في تنمية الطفل». وموت عبدالرحمن بتلك الطريقة جسم حالة الإهمال التي يعانيها المثقفون والمبدعون اليمنيون، الذين يخبو صوتهم كلما ارتفعت أصوات المدافع، أو أشهرت أسواط الاستبداد.

في منتصف فبراير الماضي رحل الصحافي المجتهد بشير السيد عن ٣٩ عامًا. مات بالتهاب رئوي حاد، لم يستطع أحد أكبر مستشفيات صنعاء إنقاذ حياته. والسيد عمل سكرتيرًا لتحرير صحيفة «النداء» الأهلية التي جسدت خلال سنوات صدورها، قبل توقفها القسري لظروف الحرب، الصوت العقلاني في الصحافة اليمنية بعيدًا من الإثارة والابتذال. وفي آخر أيام فبراير ٢٠١٨م توقف قلب الفنان التشكيلي الرائد فؤاد الفتيح عن سبعين عامًا في مدينة عدن، بعد أن فر إليها من جحيم صنعاء، التي شكلت بتفاصيلها كمعمار وملابس ووجوه الجزء الأكبر من ذاكرته التشكيلية في أربعة عقود، حيث افتتح فيها أول صالة عرض تشكيلية في اليمن، وأدار بالقرب من سوقها القديم المركز الوطني للفنون الذي تحول إلى محترف لتعليم الرسم والمهن التقليدية الخاصة بالمدينة القديمة. وتمثل تجربة الفتيح التشكيلية الضلع الثالثة لمثلث الريادة التشكيلية في اليمن بعد ضلعي عبدالجبار نعمان وهاشم علي عبدالله.

عشرات الأسماء من المبدعين غير هؤلاء، عرضة لما لقيه من سبقهم. فأحوال الحياة القاسية والفقر وانعدام الخدمات الطبية والرعاية بفعل الاحتراب، ترفع من مخاطر الموت المجاني لكثيرين، وخصوصًا أولئك الذين يعانون الأمراض المزمنة، وربما ستتبعد المدة بين كتابة هذه المادة ونشرها بميتات فاجعة، لمن لم نسمع عن أكثرهم أنهم كانوا يشكون من أي أمراض، فالموت كمدًا وقهرًا قد يكون المطرز الفنان لأرواح الجميع في اليمن غير السعيد.



تصفح النسخة الكفية

وكن في قلب المشهد الثقافي



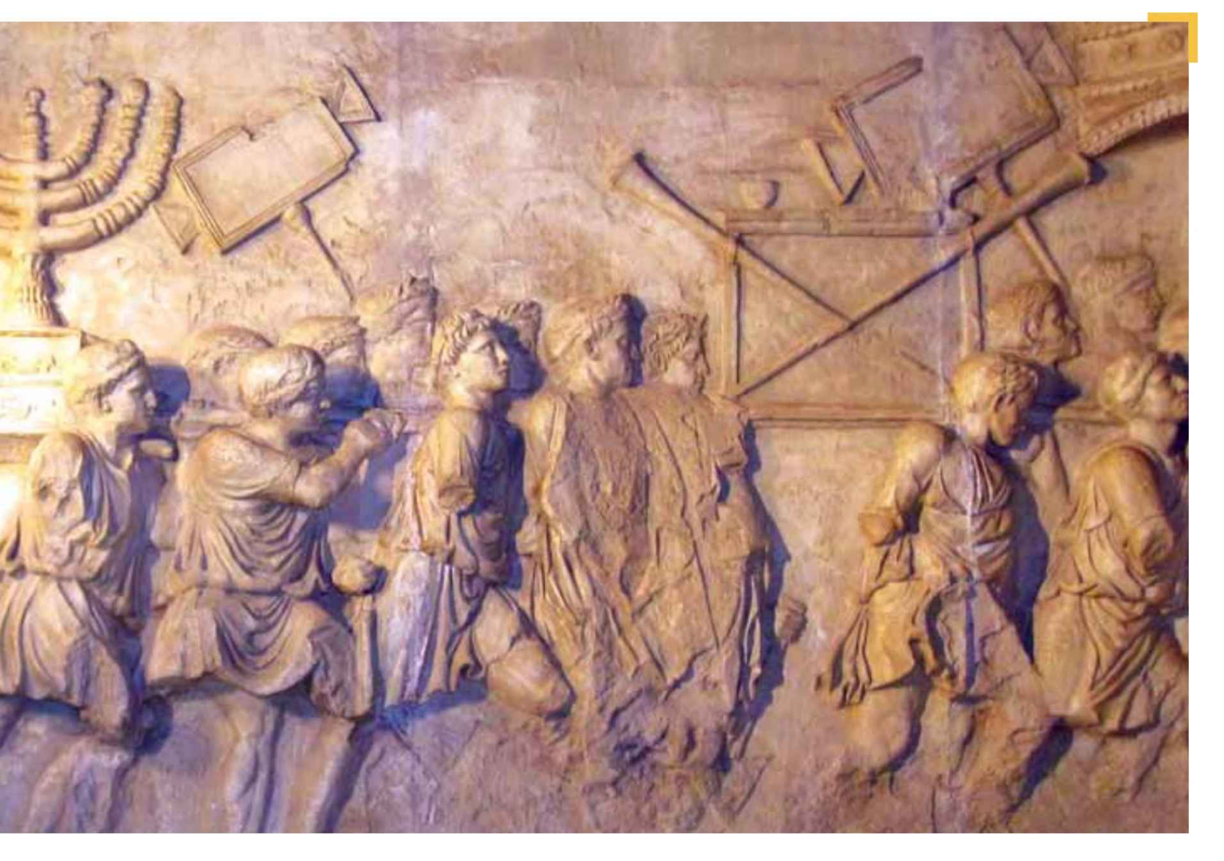




تاريخ أدب بني إسرائيل وبدايات الأدب اليهودي

أحمد البهنسي باحث مصري

يُقسّم المتخصصون الأدب اليهودي أو أدب بني إسرائيل إلى ثلاث مراحل كبرى؛ الأولى: المرحلة القديمة أو مرحلة أدب العهد القديم، وهي مرحلة «دينية» بحتة لا يوجد فيها أي أدب «دنيوي»؛ إذ ظهرت فيها الكتابات الدينية اليهودية المقدسة وحسب، سواء داخل العهد القديم أو خارجه. أما المرحلة الثانية: فهي المرحلة الوسيطة، وقد تنوعت ما بين الأدب «الديني» والأدب «الدنيوي» اليهودي، وشهدت أزهى إنتاج أدبي يهودي في كنف الحضارة الإسلامية بالأندلس، لدرجة أن الكتابات اليهودية تطلق عليها مرحلة «العصر الذهبي للأدب والفكر اليهودي». في حين أن المرحلة الثالثة والأخيرة هي المرحلة الحديثة والمعاصرة، وكان الأدب اليهودي فيها «دنيويًا» في معظمه وتخلله القليل من الأدب «الديني».



يركز كتاب «تاريخ أدب بني إسرائيل وبدايات الأدب اليهودي» تأليف جيورج فورر وترجمة أحمد هويدي وصدر عن وزارة الثقافة المصرية (٢٠١٨م) على المرحلة الأولى من مراحل الأدب اليهودي، لذلك فإنه يؤرخ ويعرض بالتفصيل للأجناس والأنواع الأدبية في العهد القديم وهو الكتاب اليهودي المقدس الرئيس، كما يتعرض لمراحل تكون هذه الأنواع والأجناس الأدبية، والبيئات التاريخية والثقافية والأدبية المختلفة التي نشأت فيها سواء داخل العهد القديم أو خارجه. فهو يعد وصفًا دقيقًا ونقديًّا لتاريخ أدب بني إسرائيل (اليهودي) المبكر.

تكمن الأهمية الرئيسة للكتاب، في كونه محاولة لتقديم صورة دقيقة ومن منظور قريب عن العهد القديم (كتاب اليهود المقدس)، بشكل يُقرِّب القارئ من عالم هذا الكتاب الذي استمر تدوينه لأكثر من ٣٠ قرنًا من الزمان، وكذلك توضيح صورة ذلك الأدب الديني اليهودي الذي صاحبه، واستمر تدوينه لمدة تقارب من ٣ قرون، وهو ما سُمِّي بالأسفار المنحولة أو أدب الأبوكريفا.

وقبل الولوج لعرض الكتاب، تجدر الإشارة إلى أن مادة العهد القديم تنوعت بين مادة

تكمن أهمية هذا الكتاب في كونه محاولة لتقديم صورة دقيقة عن العهد القديم، بشكل يُقرِّب القارئ من عالم هذا الكتاب الذي استمر تدوينه لأكثر من ٣٠ قرنًا من الزمان، وكذلك توضيح صورة ذلك الأدب الديني اليهودي الذي صاحَبَه

أساسية مصدرها الوحي الإلهي ومادة أخرى (إنسانية) هدفت إلى شرح مادة الوحي أو تفسيرها، ونظرًا لطول مدة تدوين العهد القديم وعدم تثبيتها، فقد أدى ذلك لدخول هذه المادة الإنسانية إلى المادة الأصلية واختلاطها بها، وهو ما أدى إلى تعدد مصادر العهد القديم وتنوع المواد والأجناس الأدبية به، فأصبحت معه مادة العهد القديم في العصر الحديث محط اهتمام المؤرخين والأدباء والنقاد، بشكل أدى إلى تطور اتجاهات ومدارس نقدية مختلفة للعهد القديم، منها العلمي والديني والتاريخي والأدبي، وهو ما نتج عنه في النهاية ما يعرف بـ«نظرية المصادر الإنسانية للعهد القديم»، التي طوَّرها المستشرق الألماني الشهير يوليوس فلهاوزن مؤسس علم نقد الكتاب المقدس. في ضوء ما سبق، فإن هذا الكتاب الذي نعرض له يتعرض بالتفصيل لـ«الطبيعة المتنوعة للعهد القديم»، الذي اشتمل مادة أدبية واسعة غطت مجالات عدة ما بين دينية وتاريخية وأدبية. وهو ما نحاول إجماله هنا، وذلك على النحو الآتي:



أولًا- الإشكاليات والخلفيات

هناك إشكاليات أو قضايا تعترض المؤرخ أو الباحث في مجال الأدب اليهودي، وعلى رأسها الإشكالية «الأدبية»، وهي القضايا التي بُحثت بعمق فيما يُسمَّى بـ«علم مدخل العهد القديم»، وهو العلم الذي يبحث نشأة أسفار العهد القديم، وتوارثها في إطار أدب الشرق الأدنى القديم، بداية من الموروث الشفهي لهذه الأسفار حتى إقرارها نهائيًّا لتصبح «قانونية» في كتب أو أسفار داخل العهد القديم، ثم التحديد النهائي لشكل النص المكتوبة به. في هذا الصدد، تظهر إشكالية عدم وجود نص أصلي للعهد القديم؛ إذ إن المستخدَم هو نص جرى تعديله وتثبيته ووضعه بالتدريج منذ عام ١٠٠٠ قبل الميلاد،

وتكون هذا النص من عملية طويلة بوصفه نصًّا وحيدًا وملزمًا. إضافة إلى أن النص تألف في البداية من حروف صامتة وبمرور الزمن أضيفت له بعض الإضافات التي تدل على الحركات، وبداية من القرن الخامس قبل الميلاد عندما لم تعد العبرية لغة تخاطب، صار تقليد نطق نص العهد القديم من الكتاب المقدس ضعيفًا، وبعد قرون عدة سُجِّلت حركات بوساطة رموز خاصة فوق الحروف الصامتة وأسفلها.

الإشكالية الثانية هي الإشكالية «العلمية»؛ إذ يرى المتخصصون أن التأريخ للأدب الإسرائيلي أمر محال؛ لأسباب علمية عدة أولها أن نص العهد القديم ظل حتى القرن ٦ ق م شفويًّا، ولم يُصَغْ في صورة مكتوبة بشكل محكم إلا بعد مدة طويلة؛ وهو ما جعل عملية البحث والتأريخ الأدبي له كموروث شفهي أمرًا بالغ الصعوبة. في ضوء ما سبق، فإن الأدب داخل العهد القديم لا يمثل أدب بني إسرائيل بل «بقايا الموروث الشفهي لهذا الأدب»، الذي حاول العلماء تجميعه في وحدات أدبية متنوعة ومتماسكة، رغم أن هذا الأدب ينتمي (زمنيًّا) لحقبة تمتد لألف عام، وينتمي (مكانيًّا) إلى مناطق عدة ولهجات مختلفة. وقامت مجموعة من البشر ذات لهجة آرامية بمعالجة هذا الأدب. أما خلفيات أدب بني إسرائيل، فلا شك أن أبرزها وأولها هي خلفية أدب الشرق الأدنى القديم، الذي تتشابه معه بشكل جوهري أشكال التعبير والأنماط الأدبية المستخدمة في العهد القديم؛ إذ توافرت بهذا الأدب الموضوعات والموروثات الأدبية للشرق الأدنى القديم، لكن تحت تأثير مضامين ديانة بني إسرائيل.

من أبرز الأمثلة على تأثير أدب الشرق الأدنى القديم في أدب بني إسرائيل، تلك الأشكال «السردية» الموجودة داخل العهد القديم، التي جاءت على شكل الملحمة والأسطورة، وتنحدر من الأدب «السومري» تحديدًا، الذي كان سائدًا حتى الألف

من أبرز أمثلة تأثير أدب الشرق الأدنى القديم في أدب بني إسرائيل، تلك الأشكال «السردية» الموجودة داخل العهد القديم، التي جاءت على شكل الملحمة والأسطورة، وتنحدر من الأدب «السومري» الذي كان سائدًا حتى الألف الثالثة قبل الميلاد في منطقة بلاد الرافدين، وكذلك الأدب المصري القديم

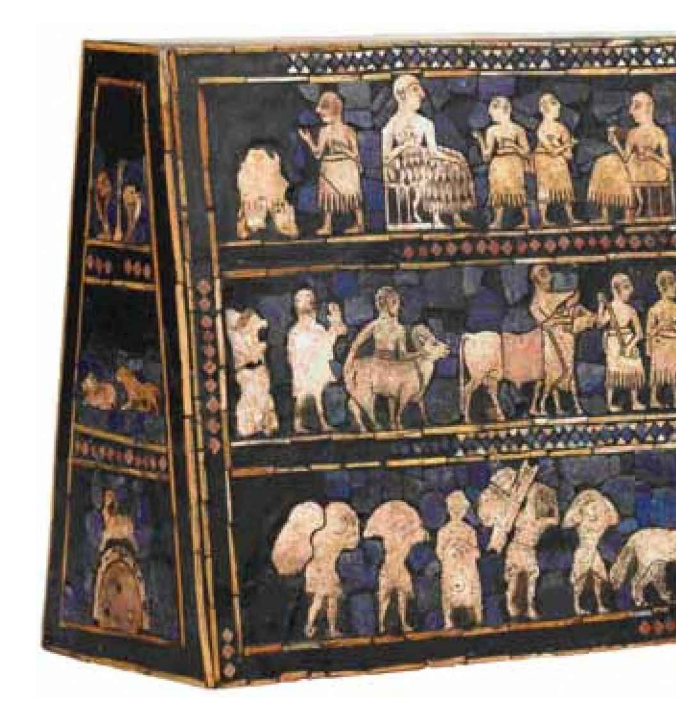


الثالثة قبل الميلاد في منطقة بلاد الرافدين، وكذلك الأدب المصري القديم الذي تضمن كثيرًا من الأساطير المُضمَّنة في الطقوس والترانيم وأقوال السحر.

وكذلك شكل «التقرير»؛ إذ يشكل التسلسل الزمني لقوائم الملوك في بلاد الرافدين، منهج إعداد التقارير في العهد القديم، الذي كان منتشرًا في أدب الأشوريين وحولياتهم، إضافة إلى «الحيثيين» الذين أنجزوا أعمالًا ضخمة في مجال «التقرير» وبخاصة حول الملوك.

ثانيًا- مرحلة التأسيس وما قبل الدولة

يبدأ تاريخ أدب بني إسرائيل بحقبة ما قبل تأسيس الملكية في بلاد كنعان، التي شملت موروثات أدبية لعصر آباء بني إسرائيل مثل: إبراهيم وإسحاق ويعقوب، عليهم السلام، وكذلك موروثات تعود إلى عصر موسى، عليه السلام، إضافة إلى حكايات القضاة. وتتشكل نشأة أدب بني إسرائيل من نقطة أن موسى عليه السلام هو مؤلف الأسفار الخمسة للتوراة، وهي المعلومة التي أثبت الواقع خطأها، فالأسفار الخمسة أعمال أدبية مجهولة المؤلف، إلا أن محتواها يعود لموسى عليه السلام، وتوجد بعض الأجزاء مستوحاة منه، التي تشكلت في البداية على شكل موروثات شفوية. كما شهدت هذه المرحلة ظهور عدد من الملاحم والأساطير، وذلك بشكل جلي في سِفرَيِ التكوين والخروج، وتنوعت ما بين الملحمة المكانية والأسطورة المقدسة، وأسطورة العادة والملحمة العشائرية، والملحمة



البطولية، وكان بعضها كنعانيّ الأصل. كما ظهرت في هذه المرحلة أقدم صياغة لعددٍ من القوانين والأحكام القضائية وذلك في سفر القضاة، إضافة إلى قوائم الأنساب التي تحصي أسلاف إسرائيل، وتستند لفكرة النسب التي كانت سائدة عند البدو الرُّحَّل.

ثالثًا- الحقبة الملكية

تقسم الحقبة الملكية في تاريخ بني إسرئيل إلى ثلاث مراحل، وهي: أ- المبكرة. ب- الوسيطة. ج- المتأخرة. وهو التقسيم نفسه الذي اتبعه مؤلف هذا الكتاب في تأريخه لأدب بني إسرائيل في هذه الحقبة. ونبدأ بالمرحلة المبكرة من حقبة الملكية في تاريخ بني إسرائيل (١٠٣٠- ٩٣٠ ق.م)، فقد أدى ضعف القوى العسكرية بالشرق الأدنى القديم لإنشاء مملكة بني إسرائيل في أرض كنعان، وهو ما أدى إلى نشوء أدبي ديني مبني على عقيدة بني إسرائيل، تبعه ازدهار روحي وثقافي لبني إسرائيل، وقد أطلق عليه اسم عصر «التنوير السُّليماني» نسبة إلى سليمان عليه السلام، الذي كان أقوى ملوك بني إسرائيل في هذه الحقبة؛ إذ شهدت هذه الحقبة أعمالًا أدبية دُوِّنت كتابةً من دون أية معالجة، ومع ذلك تجدر الإشارة إلى أن أسفار المزامير والأمثال والجامعة ونشيد الإنشاد المنسوبة لداود وسليمان عليهما السلام، لم تكن من تأليفهما رغم نسبتها إليهما، إلا أنها عبارة عن مجموعة من الأمثال والحكم التي تنتمي للثقافة الإسرائيلية ولغيرها من الآداب الشرقية.

أما المرحلة الثانية وهي «الملكية الوسيطة» (٩٣٠ إلى ٧٠٠ ق. م)، فقد شهدت انقسام مملكة بني إسرائيل بعد وفاة سليمان عليه السلام، إلى مملكة شمالية ومملكة جنوبية، وعلى الرغم من ذلك الضعف السياسي، فإن هذه المرحلة شهدت توسعًا أدبيًّا كبيرًا، نشأت فيه كثير من الحكايات الأدبية عن التاريخ المبكر لبني إسرائيل.

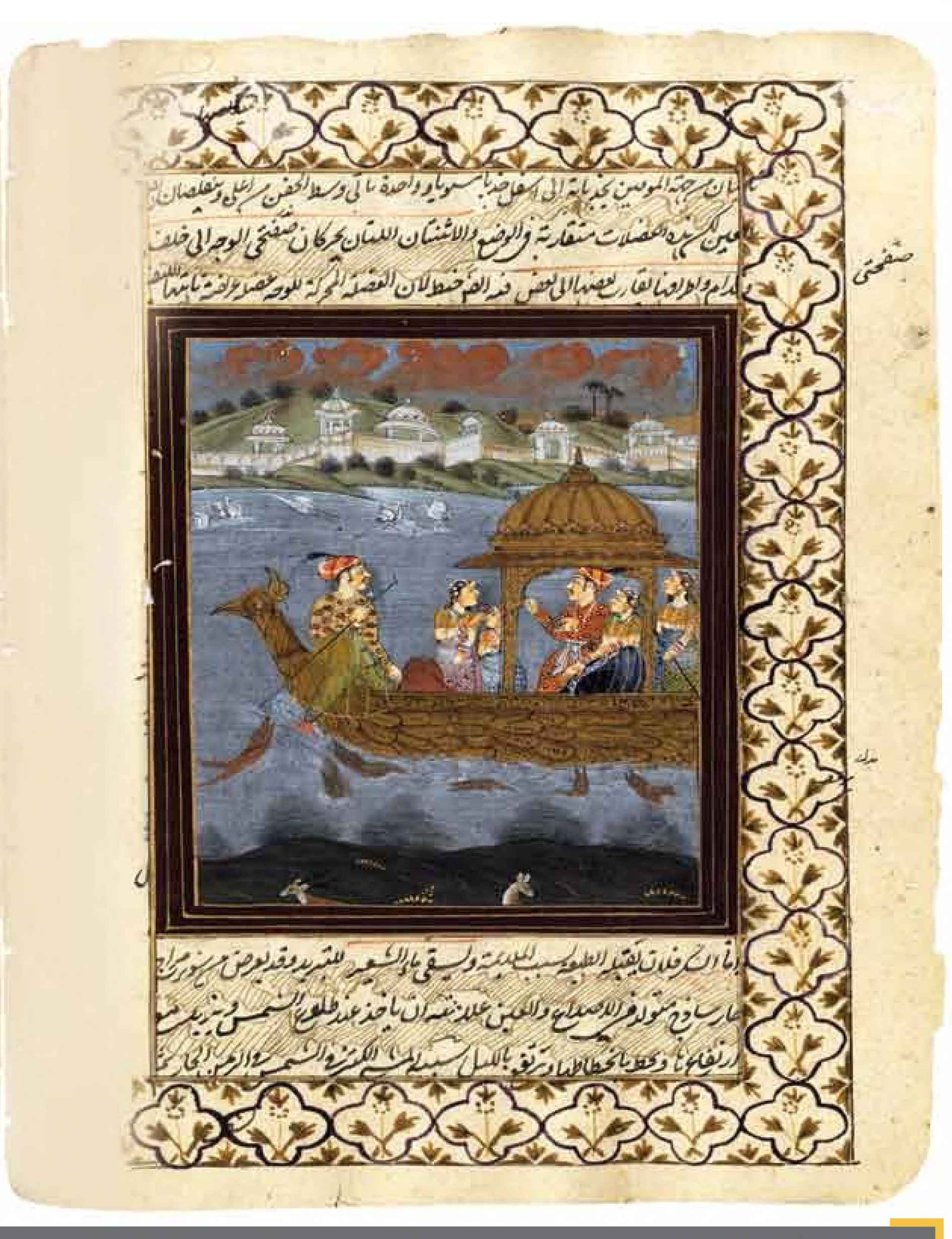
ظهر في هذه المرحلة كذلك، عدد من الحكايات الأدبية التي تتناول بالنقاش والنقد عصر الملكية المبكر، وهي الحكايات التي ضُمِّنت سفري صموئيل الأول والثاني في شكل «رؤى»، وجرى من خلالها الفكر النبوي والكهنوتي. كما ظهرت أيضًا نبوءة ناثان التي ضُمِّنت سفر صموئيل الثاني، وتحكي عن بطل يهودي رفض بناء المعبد قبل عصر داود في أرض كنعان، كما دُوِّن كذلك عدد غير قليل من الأحداث المعاصرة للبلاط الملكي لنقلها إلى الأجيال اللاحقة في عصر سليمان. كما شهدت هذه المرحلة ظهور المكون الأساسي لسفر التثنية في شكله الحالي، الذي تظهر فيه بوضوح علاقته الوثيقة مع ما يسمى سفر العهد، وهو أحد الأسفار القانونية التي ضُمِّنت سفر التثنية في حقبة متأخرة، ويظهر أنه - أي سفر العهد- بمنزلة تحسين للوضع القانوني لسفر التثنية.

شهدت هذه المرحلة أيضًا تطورًا مهمًّا في شكل الأنواع الأدبية لبني إسرائيل، تمثل في ظهور ما يعرف بـ«أسلوب نشوة الانفعال»، الذي استخدمه الرواة الإسرائيليون ولا سيما في بلاط ملوك بني إسرائيل في النصف الأول من عصر المملكة الوسيط، وهو ما يحيلنا إلى الأشكال الأدبية الانتقالية للنبوءات في هذا العصر، وقد ضُمِّنت في حكايات سفري الملوك الأول والثاني، كذلك يظهر في الموروث الأدبي الإسرائيلي عن النبي إيليا الذي تبلور في شكل أساطير وطُرف.

أما المرحلة الأخيرة، وهي مرحلة الملكية المتأخرة (٧٠٠ إلى ٥٩٠ ق م)، فقد اتسمت بالجمود الأدبي؛ إذ لم تكن هناك أية أنشطة أدبية لمدة سبعة عقود تقريبًا، باستثناء بعض التحرير الأدبي لسفر التثنية، الذي تمثَّلَ في إبعاد ما يُعرَف بسفر العهد من موضعه وشبكه مع حكاية سيناء داخل سفر التثنية، وأُقحِمت مذكرة سفر العهد حول رعب الشعب أمام الرب وتقدم موسى أمامه.

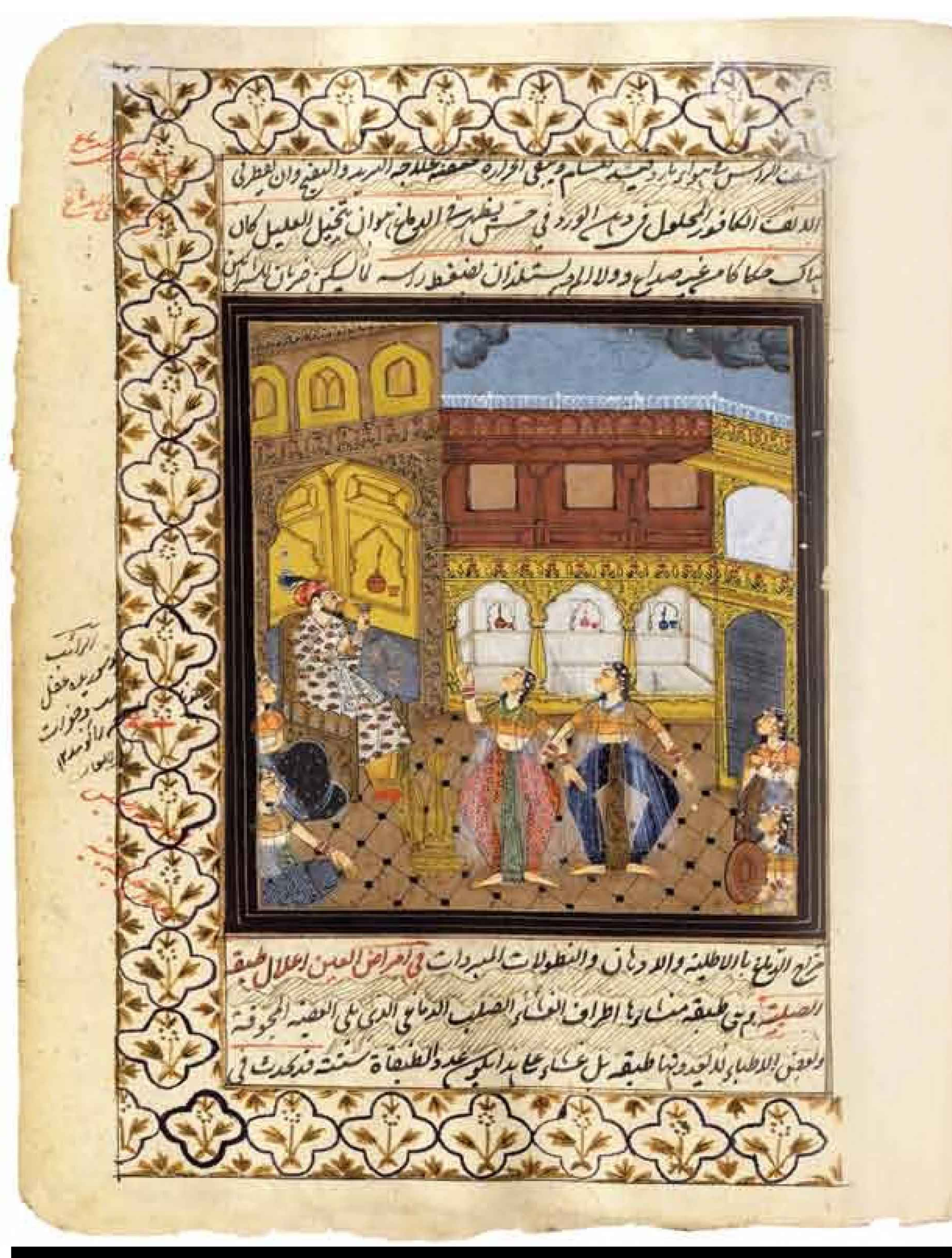
اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة





لوحة منمنمة فارسية

زُيِّنَ بها كتاب «شرح الأسباب والعلامات» في الطب.



تأليف: الطبيب نفيس بن عوض بن حكيم (ت بعد ٨٤١هـ/١٤٣٨م)، يعود تاريخها إلى القرن ١١هـ/١٧م.
من مقتنيات مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.

الكتاب: السينما والمجتمع

المؤلف: إبراهيم العريس

الناشر: مركز دراسات الوحدة العربية

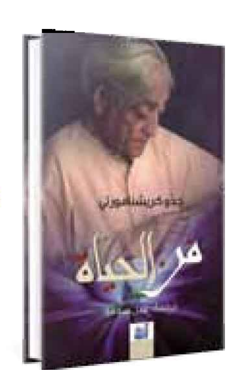


يتضمن الكتاب تحليلًا لأعمال عدد من السينمائيين العرب الذين قدّموا متنًا سينمائيًّا متكاملًا يمكن ربطه، بما يسميه العريس، «تاريخ المخرج في السينما العربية» بوصفه «مؤلفًا» وصاحب رؤية وحامل مشروع يتعامل مع الفن السابع كفنّ له سمات اجتماعية واضحة جعلت من هذا المتن السينمائي العربي الذي امتد إنتاجه طوال ما يدنو من قرن من الزمن، فاعلية إبداعية تمارس تأثيرها الفعال في الذهنيات الاجتماعية لدى أجيال كثيرة من المواطنين العرب، وغير العرب أحيانًا. لن يجد القارئ نفسه، في مواجهة كمّ من المعلومات فحسب؛ بل أمام تحليل يجتهد في رسم تلك الصلات التي قامت طوال تاريخ السينما العربية، بين المخرج كمبدع فرد ذي همّ اجتماعيّ، والسينما كفنّ وفاعلية اجتماعية في آنٍ معًا، والمتفرج كمتلقٍّ للأفلام، إنما كصانع لها ولو بشكل موارب أيضًا.

الكتاب: فن الحياة

المؤلف: جدّو كريشنامورتي **ترجمة: نبيل سلامة**

الناشر: التكوين - دمشق



في هذا الكتاب نصوص مختارة من أجمل ما قال كريشنامورتي في «فن الحياة»، وفي هذه النصوص التي يقاربها يدمج العالم بالشاعر، فهو يتحدث في أمور علمية وأخرى يومية غالبًا بلغة شعرية، يقارب من خلالها الموضوعات التي يتوقف عليها مصير عالمنا مثل التربية أو التأمل الذي هو جوهر روحانية الشرق. لا يقدم لنا نظريات جديدة بقدر ما يعكس «الموجود» أو الواقع الحقيقي على ما هو عليه، وليس الواقع المشوه بسبب مقاربتنا له من خلال عقولنا.

الكتاب: الاستخبارات الأوربية

المؤلف: جاسم محمد

الناشر: مؤسسة رؤية الإخبارية



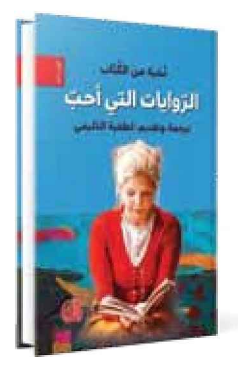


يتطرق الكتاب إلى قدرات أجهزة الاستخبارات الأوربية في مواجهة المقاتلين الأجانب على الأراضي الأوربية. ويستعرض السياسات والإجراءات والقوانين التي اتخذتها الحكومات الأوربية لمواجهة المقاتلين الأجانب ووصفها بأنها غير كافية أمام تحديات المقاتلين الأجانب التي باتت تهدد عواصم أوربا. ويناقش الكتاب تكتيك تنظيم داعش «الذئاب الوحيدة» ويصفه بأنه إرهاب لا مركزي ومن دون قيادة. وتوقف الباحث عند منفذي العمليات ويرى أن معظمهم غير مرتبطين بالتنظيم ولم يتسلموا التعليمات أو الدعم اللوجستي، وأن نسبة عالية جدًّا يعانون الاضطرابات النفسية وربما لديهم دوافع سياسية في تنفيذ العمليات من وحي تنظيم داعش، أكثر من «الإيمان» بالأيديولوجية المتطرفة أو «عقيدة داعش».

الكتاب: الروايات التي أحب

المؤلف: نخبة من الكُتّاب **ترجمة: لطفية الدليمي**

الناشر: دار المدى

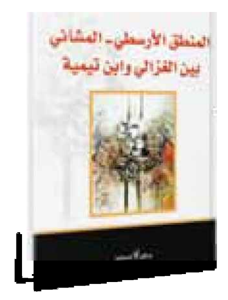


يضم الكتاب ستة حوارات مهمة تتناول كلًّا من الرواية الفلسفية والمعاصرة والسيكولوجية والتاريخية وكلاسيكيات رواية الخيال العلمي ورواية أميركا اللاتينية، أي الحقول، التي تعدها المترجمة، أكثر أهمية وتناولها الفن الروائي منذ نشأته حتى وقتنا الحاضر. وتقوم فكرة الحوارات، كما تقول الدليمي، على محاورة أحد الخبراء المشهود لهم عالميًّا بالألمعية والتفوق في ميدان معرفي محدّد على الصعيدين الأكاديمي والثقافي العام، ويُطلَبُ من ذلك الخبير انتخاب خمسة كتب يراها الأبرز والأعلى مقامًا وتأثيرًا في تأريخ ذلك الحقل المعرفي، ثم يتناول الحوار تلك الكتب الخمسة بالتشريح والاستفاضة بقصد تعزيز الخلفية الثقافية العامة والكشف عن مواضع الجودة والتفوق في المنشورات الثقافية السائدة.

الكتاب: المنطق الأرسطي - المشائي بين الغزالي وابن تيمية

المؤلف: عبدالعزيز العماري

الناشر: دار جداول



يتناول موقف عَلَمين كبيرينِ في التراث العربي الإسلامي من مسألة الأخذ بعلوم الآخر وأخصها المنطق الأرسطي- المشائي، الذي تباينت الردود والمواقف بشأنه بين رافض، ومؤيد بقيد، ومؤيد بإطلاق، وهما أبو حامد الغزالي وتقيّ الدين أحمد بن تيمية اللذان ما زالا إلى اليوم يشكلان سلطتين مرجعيتين متباينتين: الأول فقيه أشعري معتدل، والثاني فقيه حنبلي متشدد. الأول من أهل «الرأي»، والثاني من أهل الحديث والظاهر.

الكتاب: أنثى غجريّة

المؤلف: رسول محمد رسول

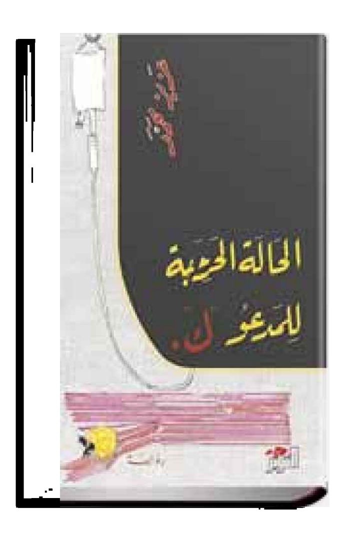
الناشر: دار مداد للنشر والتوزيع في دبي



بطلة الرواية «أسماء يوسُف» عراقية من مدينة البصرة، شابة معوَّقة جسديًّا منذ ولادتها، يتيمة الأبوين، طالها جوع الحصار الاقتصادي وخراب الحروب المتتالية. حملت أسماء يوسف كُل همومها ووطنها لترحل عن البصرة يحدوها البحث عن الأمان، فتسافر تاركة خراب البصرة إلى مدن عربية عدّة حتى تقرر اللجوء إلى أوربا عبر إقامتها المؤقتة في المغرب العربي لكن الشخص الذي هرّبها سيغتصبها في عرض البحر لتهرب منه، ومن البحر خائبة تعود إلى اليابسة مرّة أخرى؛ والأمل الذي كان يراودها بالهجرة إلى أوربا بحثًا عن الأمان والاستقرار ضاع في قرارة الشر الذي حاق بها.

«الحالة الحرجة للمدعو ك».. شخصيات في أقسى لحظاتها

هيثم حسين كاتب سوري



يحاول السعوديّ عزيز محمّد في روايته «الحالة الحرجة للمدعو ك» الإبحار عميقًا في أغوار النفس البشريّة، وذلك من خلال عرض حالة بطله الذي يعيش قلقًا متجدّدًا يلازمه في حلّه وترحاله، يعاني اغترابًا في بيته ومحيطه، ويتعاظم لديه شعور الاغتراب في داخله، وتأتي إصابته بالسرطان لتكسبه مناعة ضدّ مآسي واقعه وتخرجه من حالة إلى أخرى أكثر أسى وقهرًا، لكنّها تحمل في طيّاتها بوارق أمل منشودة.

يمضي عزيز محمّد في روايته (التنوير، بيروت ٢٠١٧م) ناسجًا عوالم روايته مستظلًّا بظلال التشيكيّ فرانز كافكا بأجوائه الكابوسيّة والمأسويّة والكئيبة الموحشة، يتماهى معه في نقمته على واقعه، على ذاته، على كتابته، على أسرته التي لا تتقبّل غرابته وجنونه وتحاول أن تلفظه أو تروّضه ليكون خليقًا بالانتماء إليها، يقدّم مرافعاته وإداناته على طريقة كافكا نفسه في «المحاكمة»، ويعبّر عمّا يستوطنه من أحاسيس النقمة على طريقة «المسخ».

لا يحدّد عزيز محمّد المسرح المكانيّ لأحداث روايته، يبقيه قابلًا للتعميم هنا أو هناك، ويترك الزمان مفتوحًا، يدور في فلك الزمن الراهن، وهو ما يمنحه هامشًا أكبر للحركة والمناورة، وتكون أعماق الإنسان هي الملعب الأثير له، يرتحل إليه في غوصه البعيد لاستجلاء ما يختبئ في عتمته، أو يتوارى بعيدًا من البوح والاعتراف، بحيث يخرجه ويسلّط الأضواء عليه، ويدوّنه ليكون جرح الروح المفتوح على الآخرين، الباعث على المساءلة والاعتبار.

الراوي الذي يفتقد صوته الخاصّ، يفتقر إلى خصوصيّة مأمولة، يعيش اضطراباته الداخليّة في وسط يحتفي بالنفاق، ولا يكتفي بإبقاء المرء على حرّيّته ولو في إطار ضيق، يتعدّى على خصوصيّته بذرائع مختلفة تدّعي مساعدته، وتكون تلك الذرائع أقنعة المجتمع في دوائر الأسى ومساعي الهروب إلى الأمام بدلًا من مواجهة الخيبات المتّسعة باطّراد.

يكتب الراوي يوميّاته أسبوعًا بأسبوع، يعود إلى ماضيه ليستلهم من الذاكرة كثيرًا من ذكريات الطفولة التي يبدأ بتحليلها وتفكيكها بمنطق الراشد الناضج الساخط على ما يغرقه في واقعه من سوداويّة لا تزايله في أيّ مرحلة من مراحل حياته، تحفل تلك الكتابات بالبوح الصادم الذي لا يستثني الأب أو الأم أو الأخ والأخت في تحدّي ألم المكاشفة. ينتقل من مرحلة افتقاد صوت وهوية إلى مرحلة فقد متعاظمة، يدخل نفق الاغتراب الذي يفضي به إلى فخاخ المرض، تتراكم المصائب عليه، كأنّما ينطبق عليه قول المتنبّي:

«رَماني الدّهرُ بالأرزاءِ حتى
فُؤادي في غِشاءٍ مِنْ نِبالِ
فَصِرْتُ إذا أصابَتْني سِهامٌ
تَكَسّرَتِ النّصالُ على النّصالِ».

أوقات برفقة الكتب

يفضّل الراوي عزلته، يقضي أجمل أوقاته برفقة الكتب، يرحل مع خيالات أصحابها وحكاياتهم وأفكارهم، يفقد تواصله مع واقعه الحقيقيّ، يبني عالمه البديل على أنقاض واقعه المخيّب لآماله، وهو الذي لا يطمع بالكثير منه، لا يتدخّل في شؤون الآخرين، ويحاول أن يحمي استقلاليّته من تعدّي الآخرين المتتالي عليه بحجّة إخراجه من حالته وعزلته، وبزعم مساعدته على

التخلّص من كآبته وخيبته ويأسه وتهيئته للدخول في معترك الحياة الاجتماعيّة..

تشكّل الكتب حماية للراوي من الانسياق وراء جنون الاستهلاك ووحشيّة التهافت على المراءاة والانتهازية، يعيش مع أبطال دوستويفسكي ويستعين بها ليكتسب صبرًا ومنعة في مواجهة ما يغرقه به واقعه، كما يستعين بفيكتور هوغو، وتوماس مان، ولا يخفي امتعاضه ونفوره من هاروكي موراكامي، ويبقى مثاله الأبرز كافكا حاضرًا معه، متنقّلًا برفقته من حال إلى حال، ومجدّدًا معه أحلامه وكوابيسه. يعمل الراوي في إحدى الشركات، يشعر بضغط الروتين اليوميّ عليه، يجد نفسه غارقًا في مسارات تقيّد حرّيّته وحركته وتحاول تحجير تفكيره وتنميط شخصيّته، فتراه يسعى لكسر تلك القوقعة بشتّى السبل، وتكون القراءة إحدى السبل المهمة لمواجهته الضغوطات، إضافة إلى انكفائه على ذاته، وتمتين دفاعاته النفسيّة بالكتابة والاعتراف والسخرية حتّى من أقرب مقرّبيه، من دون أن ينتابه تأنيب ضمير على طرح أفكاره الكاشفة لعري الآخرين وممارساتهم وقيودهم التي تكبّلهم وسعادتهم المضلّلة في واقع الخيبة المحيط بهم.

يصف الراوي العلاقة المتوتّرة التي تجمعه بأسرته، وكيف يحتمي بغرفته وعتمته وكتبه ليبقي نفسه متوازنًا، ويبتعد من صدامات متوقّعة دائمًا، ولا يرتكن لإلحاح أمّه بوجوب تغيير حالته، وأن يكون كالآخرين، وهنا يتناقض ما تريده الأمّ لابنها من منطلق الحرص والحبّ، مع ما يريده الابن لنفسه من منطلق البحث عن سعادته الخاصّة المختلفة عمّا يريده الآخرون له. غياب الأب باكرًا يفرض على الراوي أعباءً إضافيّة ومسؤوليّات وواجبات كثيرة، ينهض بها بالتعاون مع أخيه وأمّه، ويراد منه أن يكون عند ظنّ الآخرين به، وذلك بأن يرضيهم، ولا يخفى أنّ ظنون الآخرين وتصوّراتهم للمرء وعنه محكومة بصور نمطيّة، وأفكار مسبقة وأحكام جاهزة، بحيث تعيب عليه أيّة استقلاليّة، أو أيّ خروج عن مسار التقييد المفصّل له، وكأنّه محكوم بالسير في أنفاق الخيبة والظلامية ليرضي غيره، في حين يكون فاقدًا لذاته وهويته وشخصيّته ووجوده بالمعنى الواسع. هناك الجدّ الذي يوصي بقسط من ورثته لحفيده المريض، تتعرّض صورته للتغيّر في عين الراوي بين حالة وأخرى، تارة يكون جبّارًا من دون مشاعر ظاهرة، وتارة أخرى ينهار بالبكاء كطفل جريح يئنّ من الوجع، وتلك الصور مترافقة مع صور أفراد آخرين من الأسرة، كالأخت المنشغلة بما يوصف بالضجيج الاجتماعيّ وأجواء الثراء المأمولة، والأخ الراغب في تحسين وضعه على خلاف الراوي الذي يرتضي عزلته، ويغرق في تفاصيل مرضه وضياعه. يركّز عزيز محمّد على تفاصيل المعالجة من مرض السرطان، يمضي مع راويه في ردهات المشافي وغرف المرضى، ينقل الإيقاع الرتيب المملّ الذي يسم جوانب من تلك الحياة، حيث الناس في أقسى لحظاتهم وأشدّها أسًى، في ساحة مفتوحة مع آخرين لا يولون أيّ اهتمام لحالاتهم، وكأنّهم من عوالم أخرى لا يمتّون إليها بأيّة صلة. هنا يكون فقدان الصلة والتواصل إشارة إلى فقدان بوصلة المرء في حياته ومستقبله حين ينشغل بذاته ويظنّ أنّه مركز الكون، في حين أنّ الآخرين لا حضور لهم في حياته، أو حضورهم عامل مساهم في تعزيز أناه المتضخّمة.

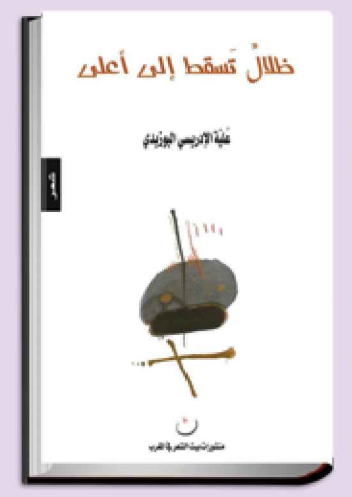
بعيدًا من واقع القهر والخيبة


عزيز محمد

لا تكون النهاية التي يختارها الكاتب لروايته إلّا بداية لحياة جديدة منشودة، بعيدًا من واقع القهر والنفاق والخيبة والانتهازية والاستغلال، يكون الابتعاد ملاذ الراوي المجهول الذي يتخلّص من الحرج، ويتصالح مع ذاته، ومحيطه، وتكون مصارحته لأمّه وحديثه الدافئ معها جسرًا للتخفّف من صدمات الواقع، يخبرها أنّه سيرحل إلى اليابان؛ لأنّه يأمل أن يعثر هناك على ما يخفّف عنه السرطان، أو يشفيه، أو يساهم في إسعاده بنسبة ما.. تكون الكلمة اليابانية التي تعني «الأسى العذب على زوال الأشياء، أو العطف الناتج عن إدراك حتمية مضيها»، أوّل كلمة يابانية يجيدها، ومدخلًا له إلى عالم آخر، بعد أن روّض جراحه وأحزانه وكوابيسه، وتصالح مع عاله، ووجد دربه إلى داخله، حيث العزلة والأمان ممّا يحصّنه ويقوّي دفاعاته النفسيّة للتغلّب على أيّة هشاشة محتملة. يلفت عزيز محمّد في روايته (القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربي دورة ٢٠١٨م) إلى أنّ المرض قد يكون أحيانًا بابًا من أبواب التحرّر والخلاص من مآزق الواقع، أو مخرجًا للشخصيّة كي تستدلّ إلى كوى للعبور إلى حالة أخرى، ولا يعدم الأمر مشقّات كبيرة تتربّص به على درب الخلاص والعبور، لكنّ ذلك يقوّي شخصيّته ويعزّز يقينه بذاته وقناعته بقدرته على تخطّي أيّ حرج يصادفه طالما يتعاطى معه بوعي ونضج ومسؤولية، بعيدًا من الغرق في متاهة المسايرة والإرضاء.

«ظلال تسقط إلى أعلى».. نبرات تحدٍّ لسبر أغوار القصيدة

رضوان السائحي ناقد مغربي



تنتهج القصيدة المعاصرة سبيل المغامرة والافتتان، كما يشير محمد بنيس، وذلك بغاية إعادة بناء المسكن الشعري كمسكن رمزي ووجودي للذات الكاتبة. ولطالما كانت القصيدة عند الشاعرة المغربية علية الإدريسي البوزيدي مجموعة بُنى لفظية لاختيار نمط وجودها، وتحديد إحداثيات وجدانها بمجموعة من أسئلة جدلية تحاور الذات الشاعرة، متجنبة فخاخ الجمود في الشكل والمضمون والافتعال النصي، وهو ما وسم تجربتها الشعرية بالجدية واجتيازها لمآزق الممارسة النصية وأنساقها. صدرت المجموعة الشعرية «ظلال تسقط إلى أعلى» للشاعرة المغربية علية الإدريسي البوزيدي، ضمن منشورات بيت الشعر في المغرب، من القطع المتوسط في ١١٤ صفحة، وضمت ٣٢ قصيدة، مقسمة إلى ثلاثة عناوين كبرى: ظلي يسرقه الغبار. سقف يبحر أمامي. أبي كان اسمي القديم.

تتشكل المعايير التخييلية للمجموعة انطلاقًا من الكتابة المتفاعلة مع الواقع، واستكناه الذات منذ التجربة الشعرية الأولى «حانة لو يأتيها النبيذ» عام ٢٠٠٩م، مرورًا بالديوان الثاني «هواء طويل الأجنحة» عام ٢٠١٤م، وهي مراحل إبداعية تبرهن اشتغال الشاعرة الدؤوب على النص الشعري الجاد، والمتطور لغويًّا وتخييليًّا انطلاقًا من وعيها باللغة الشعرية الناضجة، والمواضيع النابضة بالأحداث، والوقائع التي تعكس رؤيتها ووعيها بالسياقات الفكرية والثقافية، وذلك عبر هذه السنوات التي عرفت خلالها القصيدة العربية بعض التحولات في مضامينها وطريقة تناولها للمواضيع تحت تأثير الوضع العربي الآني، خصوصًا بعد ثورات الربيع العربي وتجلياتها والآثار التي خلفتها من حروب طائفية ودينية أدت إلى التمزق والدمار، ووقوف الشاعر العربي المعاصر في مفترق طرق مؤرقًا بأسئلة ديستوبية جراء ما تشهده المدن العربية، وهو ما أدى به إلى الاستكانة الذاتية وتفجير ذاته الشاعرة بحثًا عن الإنسان الشاعر.

فالشاعرة لا تختار الاختباء خلف النص، ولا تعتمد أنساق الرؤية الضبابية لتشتيت انتباه القارئ ووضعه خارج سياق النص وسط متاهة لغوية مبهمة، لكنها تلغي إبدالات المضايق النصية، وتفكك الدلالات لإعادة بناء الممارسات اللغوية المعبرة؛ لأن الشاعر كما يقول غراء مهند، يحاول أن يسجل ما يمكن قوله، ويقول ما لا يمكن التعبير عنه. تقول الشاعرة:

« ظلي في الضفة الأخرى
يلوح لظلي الذي يجلس
قرب النهر».

والظل ذلك الكائن الغرائبي الذي تبرع العين في رصده وتتبع تجلياته متخذًا أشكالًا سوريالية، ولا ينشأ بمعزل عن الضوء، يقول عز وجل: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاء لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا﴾ (الفرقان: ٤٥). والشاعرة لا توظف الظل كانعكاس تلقائي للأشياء والأجسام أمام انبساط الضوء، إنما من منطلق حمولاته الجمة ومدلولاته المتعددة التي يحملها في طياته في الخطاب اليومي والأدبي والفلسفي والمسرحي والتشكيلي والسينمائي والتصويري... فكما نعلم أن الظل تميز بتأثيره القوي في الإنسان منذ القديم؛ أبرز ذلك الظاهرة الظلية للكسوف والخسوف، فارتبط بالأساطير والخرافات لدى الأمم والشعوب، فكانوا يسمون العالم ما بعد الموت بأرض الظلال، ويعدون ظاهرة

الكسوف دلالة على غضب الآلهة خصوصًا الشعوب التي كانت تعبد الشمس، وكان ظل الزعيم والكاهن مقدسًا لدى القبائل البدائية؛ لأنه في اعتقادهم امتداد لروحه. واستغل الصينيون القدماء الظل فاخترعوا دمى مسرح الظل قبل الميلاد، وازدهر هذا الفن وانتشر عبر العالم في القرن التاسع عشر. واستخدمه الرسامون كأحد ألوان اللوحة أو أحد مواضيعها، ويشير الرسام الانطباعي رينوار: «ليس هناك ظل أسود، الظل له لون دائمًا».

استغلت الشاعرة القيمة الرمزية للظل وحمولته الدلالية وقيمته الفنية للتعبير عن المتعاليات الوجدانية التي تغترف من جداول الظل كؤوس قصيدة متفاوتة الأحجام، وتعدد الظلال عندها وانفصالها عنها يقلل من شأن التوحد مع الآخر، والانكفاء على الذات لاستكناه أغوار الوجدان الموسومة بالتجريد، وهي في سعيها المتفاعل مع الكتابة الجادة تنجذب للجمالية الشعرية متواطئة مع حداثة النص فكريًا وثقافيًا تستجيب لرؤيتها الفلسفية والفنية للقصيدة، وانطباعها المنبثق من مضايق عوالم مبهمة لواقع تراكمت فيه كل حافزات الألم والتعاسة وخيبة الأمل مستفيدة من المشهد الشعري العربي المليء بالإضافات الشعرية التحديثية على يد مجموعة من الشعراء المغاربة والمشارقة في ظل التواصل الرقمي والتلاقح الفكري والثقافي.

علية الإدريسي البوزيدي

نبرات التحدي

يمتلئ الديوان بنبرات التحدي لسبر أغوار القصيدة وشق الطريق إلى جوهر الشعر من خلال إبراز الذات المتعالية وسط متاهة دايدالوسية، ومحاولة الارتقاء باللغة الشعرية الأنيقة المستوحاة من أفكار مسكونة باشتراطات الواقع العسيرة، والثورة على الصور النمطية اللصيقة دائمًا بالتفكير المعتاد اتجاه الأشياء والأشخاص الذين نعايشهم بشكل يومي. وما ردود أفعال الشاعرة ونظرتها إلى الأمور إلا ظلال ساقطة من أجل خوض غمار الشعر وغمار القصيدة الحداثية لإبراز كثافة الصورة واللغة.

«صرت أتبعني
كلما جلست
أرقب
ظلا
صغيرًا
نادى عليَّ البحر.
كل الطرق أراها
على بابي
لولا أنني عمياء...»

إن اختيار تيمة الظل لهذه المجموعة الشعرية كان لاعتبارات فنية وجمالية استعانت بها علية الإدريسي لإضفاء أولًا تداعيات هندسية تتخذها الأشياء وفق زاوية رؤية الشاعرة وتفاعلها مع الآخر، وانفعالها مع الذات، والتكثيف اللوني الذي يتميز به كل ظل وفق حدة النور وشدته، وثانيًا لإضفاء حركية وسيرورة زمنية داخل هيكل القصيدة، وجاء توظيف الظل من منطلق عدة دلالات داخل المجموعة، حيث تحتل هذه المفردة حيزًا مهمًا في الديوان، خصوصًا في الجزء الأول والمعنون بـ: « ظلي يسرقه الغبار». وتقتنص الشاعرة من خلال هذا التوظيف صورًا تجريدية مرصودة من الواقع وتشابهاته، مستعينة في الوقت نفسه بالذاكرة المتيقظة، نافخة فيها جرعات زائدة من الإحساس والعاطفة، وهي صور تمتزج بدلالات حسية.

وفي خضم التلاعب الفني بالظل اعتمدت الشاعرة تقاطعات عمودية بكثرة في نصوصها كامتداد لعتبة المجموعة الشعرية «ظلال تسقط إلى أعلى» من تحت إلى فوق:

«أنا أفكر في رسم
يعيد ملامح الأرض لوجهي الذي
بات قديمًا
سأنضم إلى السماء
كتعب يبحث عن بحر
كي لا ألتفت»

إن «ظلال تسقط إلى أعلى» إضافة شعرية متوهجة للمشهد الشعري المغربي تراهن من خلالها علية الإدريسي البوزيدي على تشبثها بخوض تجربة الرهان الشعري الحداثي الذي لا يعكس تجربة إبداعية مرحلية، بل هي امتداد للمنجز الشعري الذي تسعى الشاعرة إلى تحقيقه من خلال تطوير تجربتها والارتقاء بكتابتها الشعرية التي تفتح لها آفاقًا طيبة في المستقبل.

«يشاع أن الأحزان تتزين
كي لا تصاب بالعمى
هكذا أنا
أخلع الباب
أمسح السماء
وللعتمة أتزين (...).

«هنا الوردة» لأمجد ناصر:
أساليب سردية حديثة

عمر شبانة شاعر وكاتب أردني



سواء كتبَ الكاتب - المبدع شعرًا أم نثرًا، مقالة أم رواية، فإنّ كتابته تجسّد هذا الجانب الإبداعيّ من شخصيته. هذا ما تمثّله كتابات أمجد ناصر، الشاعر والناثر، والروائي مجدَّدًا، أي مع روايته الجديدة «هنا الوردة» تحديدًا. فهي بقدر ما تنطوي عليه من لغة شعرية عالية، تمتلك أساليب السرد النثريّة الحديثة التي تُعنى ببناء الشخصيّة وما تحمله من «رسائل». هنا انطباعات من أجواء الرواية التي يمكن أن تعَدّ مكمّلة لروايتيه السابقتين، للوقوف على أبرز ما تحمله من «خطاب». مع «هنا الوردة» (دار الآداب، ٢٠١٧م، وقعت في ٢٢٢ صفحة)، نقف ابتداءً مع العنوان، وهو، كما يفسره أمجد ناصر، في حوار أجريته معه «ما يحيل إلى العنوان في الرواية، هو عبارة ماركس الحرفية: هنا الوردة فلنرقص هنا، التي يضعها في سياق صرخة الحياة بأنْ «لا عودة إلى الماضي»، وجدتُ -يقول الروائيّ- في هذه المقولة شيئًا شعريًّا وحُلميًّا في آنٍ: فالحياة هي نفسها التي تصرخ، أمام الوضع الذي يخرج، أو يتخلّق من رحم المراوحة والتكرار قائلة: هنا الوردة (...) وهذه المقولة أشهر من أن تعرَّف، وقد استُخدمت في سياقات كتابية مختلفة».

لكن عن أيّ وردة «تحكي» رواية أمجد ناصر؟ هل هي وردة الجوري الحقيقية، نسبة إلى «جور فارس»؟ أم إنها مجازية تعبر عن «صرخة الحياة بأنْ: لا عودة إلى الماضي»، كما يقول أمجد؟ و«وردة الشاعر ووردة الحديقة»، فالأحمر هو «لون الدم والحب والثورة» كما في الرواية؟ أم ربما كانت هي التنظيم - الثورة، التي كان يُرجى منها التغيير، لكن محاولات التنظيم للتغيير باءت بالفشل، وانتهت بنهاية يونس. يونس الذي ظلّ يواصل «شغفه بقراءة قصص المغامرات، ولو من وراء ظهر رفاقه المنكبّين على أدبيات التثقيف الحزبيّ الجافّة، تلك الملخَّصات الكليّة التي يراد لها أن تشفي العالم من آلامه الأرضية ونُواحه على كِسرة خبز وشربة ماء».

تبدأ الرواية بهذا التنبيه «هذه الرواية، مكانًا وشخوصًا ووقائع، عملٌ تخييليّ، وكل محاولة لمطابقتها بواقع ما، مضيعةٌ للجهد والوقت». وهذا التنبيه من مؤلّف الرواية أمجد ناصر، سنأخذه على محمل الجدّ، أعني أننا أمام عمل تخييليّ تمامًا، ولا نستطيع، بل لا يجوز أن نفكر بغير هذه العبارة، ولنأخذ الأمورَ كما هي، ولا حاجة للتأويل والتفسير. فالمهمّ أن نقرأ بقدر عالٍ من التركيز والانتباه، كي نلمّ بهذا المنجَز الروائي بوصفه رواية، وليس ذكريات، ولا هي بسِيرة للمؤلّف، لذلك نذهب إلى شخوص وحوادث هي من خيال الروائي ومن «صنيع روحه» كما نرى.

يونس الخطّاط: تمثيل جيل

نحن، ابتداءً، ومنذ الصفحة الأولى في الرواية، مع يونس الخطّاط الذي «لا يعرف أنّه سيموت بعد أيّام، أو يتجمّد... إلخ». والأهمّ، أن الروائيّ وضَعَه «في خضمّ التيار الذي يجرفه، فيما يظنّ أنه هو الذي يسبح». وبجملة كهذه يفتتح الروائيّ جانبًا من جوانب الشخصيّة الممزّقة لـ«بطله» يونس _ دون كيخوتة «المخدوع» بأحلامه - أوهامه، وعالماً من عوالمه التي ستودي بحياته، في نهاية الرواية، حيث تلفّه عاصفة رملية صحراوية (فهل ابتلعته العاصفة

ومات كما هي النبوءة في مطلع الرواية؟)، قبل أن يصل «برّ الأمان» في مدينة تطلّ على البحر. ومن هنا ستبدأ هذه الشخصية تتكشف لقارئها عن «الأوهام القاتلة». هذا مفتاح أساسيّ لشخصية يونس، وخيط علينا متابعته لكشف المزيد من ملامحه المبعثرة والمتناقضة، التي ستدفع به إلى «بطن الحوت» كما النبيّ يونس. وما بين لحظة البداية، ولحظة نهاية يونس في ختام الرواية، تجري مياه وأنهار دماء، وتسفح لحظات ضعف وشكّ وقلق، لدى يونس وشخوص الرواية، بما فيها «الحفيد» حاكم «الحامية» الذي يتعرض إلى اثنتي عشرة محاولة اغتيال ينجو منها.

ونحن هنا مع روائيّ يجيد «صناعة» الحوادث والوقائع، ووضع الشخص المناسب في المكان المناسب، كما هي الحال في وضع الخطّاط أحمد كامل، والد يونس، في قصر «الحفيد» بمرتبة كبير الخطّاطين، ليتمكّن يونس لاحقًا، وكونه ابن كبير الخطّاطين في القصر، من إدخال «فريق قتل» إلى منصة خطاب الحفيد من أجل اغتياله، هذه المحاولة الفاشلة التي على أثرها يتشرّد يونس، ويلقى حتفه. وقد ظلّ يتساءل لماذا اختاره تنظيمه للقيام بهذه المهمة، ثمّ يجد الإجابة في كونه ابن رجل من رجالات القصر. ولكثرة التفاصيل التي تخص شخصية «البطل» يونس، وشدّة ثرائها دراميًّا، بل تراجيديًّا، سنحاول الاختصار لنتعرّف إليه، فهو مركز الرواية، سواء كان حالة فردية، أم تعبيرًا رمزيًّا عن أحوال جيل وهمومه وأحلامه/ أوهامه.

أمجد ناصر

يفتتح الكاتب روايته بشخصية يونس، في فندق في مدينة «السندباد»، مدينة الشعراء التي يقال فيها: إنك لو ألقيت حجرًا سيقع على رأس شاعر، ولا جدوى من تحديد اسم المدينة، بقدر ما يعنينا أن نتابع رحلة يونس في المدينة، يونس هذا الشاعر الشاب، والمناضل السياسي، نلتقيه هنا وهو يحمل، في حذائه، رسالة سرية، من حزبه أو تنظيمه السريّ «إلى العمل»، في بلده، إلى قيادة التنظيم في الخارج، لكن محاولةً لاغتيال «الحفيد»، زعيم البلاد، تفرض على يونس اختيار المنفى. ورحيله عن «السندباد» إلى «المدينة التي تطل على البحر»، ثمّ محاولته العودة من المنفى، واختتام الرواية بالمشهد الفانتازيّ/ التراجيديّ في الصحراء، حيث يخرج قرينُه، أو هو ينفصل عنه، فبدا «كأنه يقاوم ريحًا شديدة».

الروائيّ المولع بوصف جماليّات المكان، وبالتفصيل، يوقف يونس في غرفته في الفندق، ليطلّ من نافذتها على الشارع، ويصف لنا محتويات الشارع الطويل، بلغة تقارب الشعر، خصوصًا حول العراقة المُغبرّة، والعزّ تُبديه تفاصيل صغيرة متلكئة في بعض المباني الذي يمزج الطرز المحلية القديمة والمؤثرات الخارجيّة، وتفاصيل أزمنة ولّت تكافح من أجل بقاء غير مضمون «تشبيكات خشبية، توريق جصيٍّ لنباتات وزهور وأشكال هندسية متداخلة، بلكونات عائلية مهجورة للضجيج والغبار. لفتت نظره دقّة الخطوط التي كتبت بها لافتات المَحالّ، فهي تُراوِح بين الثلث والتعليق والرقعة والديواني الغنوج... إلخ» (كأنّنا في شارع من شوارع دمشق القديمة!).

نعود إلى يونس بشخصه القلق، وهو ينتظر رسول التنظيم الذي تأخر، وكعادته ينفد صبره وتروح الأسئلة والشكوك تنهش روحه. ثمّ يلتقي قائد التنظيم ويحمل رسالة منه إلى قيادة التنظيم في بلده. وتحدث محاولة اغتيال «الحفيد»، فيهرب يونس لأنه أحد المشاركين في محاولة الاغتيال. يونس الذي يواظب على قراءة كتاب - رواية «دون كيخوتة»، بصفحاته الأربعمئة، تتنوع قراءاته «تعبيرًا عن التناقض بين الفكرة والشغف»، وثمّة «قراءات الليل» و«قراءات النهار»، وهو «حداثيّ في الشعر ويحبّ الروايات التقليدية...»، وهو يفضّل «قرابة الاهتمامات المشتركة»، الفكرية والأدبية - الشعرية، لا «قرابة الدمّ والأنساب» التي تفرضها «المصادفات البيولوجيّة». فهو يرى أن «الاختيار فعل الإنسان الحرّ»، ويؤمن بالفكر الذي يعتقد أنه سيغير العالم.

نظل مع شخصية يونس، وهذا الاهتمام بشخصية «دون كيخوتة» أو «الفارس حزين الطلعة»، بوصفه شخصية «ظِلّ» في الرواية، يحيل إلى ملمح من ملامح يونس، وربّما غيره من شخوص الرواية، فهل نحن أمام شخصيات، أولها يونس نفسُه، تحارب طواحين الهواء؟ تقتل الدجاج فيما هي تعتقد أنها تحارب جيوش الغُزاة؟

وإذا رأينا «هنا الوردة» رواية لجيل، بقدر ما هي رواية أفراد، وهذا ما يعتقده المؤلّف، فإنه يصحُّ القول: إن الشخصيات فيها عاشت في «الزمن الدون كيخوتيّ»، لكن ليس كمسخرة من هذا الزمن، وليس رسمًا كاريكاتيريًّا له، وإن كانت هناك مسخرة كتيمة فعلًا، ولكن بما كانت تستقيه من أحداث ووقائع زمانها وتصعّدها إلى مرتبة الحلم. كأنَّ الواقع، بهذا المعنى، كان حلم يقظة.. لكن من دون أن يدركه يونس. يونس الذي هو، من جهة ثانية «مزيج من العاشق والمتمرّد والمغامر والحالم الذي يمشي إلى هدفه الكبير، ولا يرى ذاته».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



الحداثة الرقمية وإعادة تشكيل الثقافة

سعيد الوكيل ناقد مصري



إن التحليل الثقافي يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى. ويرى بعض الداعين إلى التحليل الثقافي أن هذا المنهج يسعى – بالاتكاء على القراءة الفاحصة- إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي؛ لأن ذلك النص قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي أُنتج من خلاله، ومن ثم يمكن -نتيجة لهذا- تكوين صورة للثقافة بوصفها تشكيلا معقدًا. (الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد (٢٠٠٧). دليل الناقد الأدبي. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ط٥.).

يمكن القول: إن النقد الثقافي «ليس منهجًا بين مناهج أخرى، أو مذهبًا أو نظرية، كما أنه ليس فرعًا أو مجالًا متخصصًا من بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص؛ سواء كانت مادية أو فكرية. ويعني النص هنا كل ممارسة؛ قولًا أو فعلًا، تولِّد معنى أو دلالة.» (قنصوه، صلاح (٢٠٠٧م). تمارين في النقد الثقافي. القاهرة: ميريت، ط١.).

ولا يعني النقد هنا كشف الإيجابيات والسلبيات، بل يعني بيان الإمكانات المتاحة والحدود التي ينبغي الوقوف عندها في إنتاج الدلالات واستقبالها في حال أية ممارسة ثقافية. ويتبدى ذلك في إجراءات التفكير والتحليل والتفسير. وهذا يعني أن مجال النقد الثقافي هو ما يسمى الدراسات الثقافية التي تنطوي على دراسة الثقافات الرفيعة والشعبية والهامشية والأيديولوجيات والأدب والحياة اليومية ووسائل الإعلام والنظريات الفلسفية والاجتماعية وغيرها؛ على أن يتخذ من كل ذلك أدوات للتحليل والتفسير، من غير هيمنة لإحداها على سائرها أو استبعاد بعضها عن عمد. وهذا يعني أن النقد الثقافي لا يمارس عمله كأنه خطاب متخصص أو حقل منهجي مستقل؛ مثل الخطاب الفلسفي أو السياسي أو الاقتصادي الذي يتبنى أدواته وخطواته الإجرائية الخاصة، فلا يمكن التسليم بوجود واقع أو ظاهرة خارج الممارسات المولِّدة للمعنى، وهي في مجملها وسائط ثقافية. (قنصوه، ص ص ٦-٧).

وإننا لنجد كثيرًا من الأبحاث في مجال الدراسات الإنسانية يتجلى في عنوانها عبارة «قراءة ثقافية». ولعل الأكثر دلالة أن توسم تلك الأبحاث بأنها «قراءة نقدية ثقافية»؛ فكل قراءة تسائل الثقافة أو تتخذ من التحليل الثقافي أداة لكشف الأنساق هي بطبيعتها قراءة تنتمي إلى النقد الثقافي ولا تكون بمنأى عن حقول معرفية أخرى. ويبدو أنه قد كُتب على الثقافة العربية أن تشهد التبشير بميلاد نظريات، ونعي غيرها، في حين أنها تقف مكتوفة الأيدي أمام المشاركة الفعالة نقدًا وتنظيرًا. وها هي المكتبة العربية يضاف إليها كتاب بالغ الأهمية ينتمي إلى حقل النقد الثقافي؛ أعني كتاب «الحداثة الرقمية» للناقد الثقافي البريطاني آلان كيربي، وذلك عن مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر بالقاهرة، بترجمة زين العابدين سيد

محمد، ومقدمة كتبها هاني الصلوي. يتناول الكتاب ما سمّاه الحداثة الرقمية منطلقًا من مرحلة ما بعد الحداثة التي حدد «جيمسون» تاريخ ظهورها بحقبة الخمسينيات عندما أصبحت الحداثة ذات طابع مؤسسي. وصحيح أنه ليس هناك ما يؤكد فرضية الموت النهائي لما بعد الحداثة، لكن كيربي يرى أن الحداثة المبكرة أطلت برأسها وتشكلت على أطلال سابقتها.

منظور ثقافي جديد

يُؤرِّخ الكاتب للحداثة الرقمية المبكرة بالنصف الثاني من تسعينيات القرن العشرين؛ حيث يراها قد حلَّت محلَّ ما بعد الحداثة، لتؤكد وجودها بوصفها منظورًا ثقافيًّا جديدًا لقرننا الحالي. ويرى الكاتب أنها تدين في ظهورها وهيمنتها لما يسمى بـ«حوسبة النص» التي يرى أنها غيرت شكل النص، وسوف تستمر في تطويره، وتغيير طريقة إنتاجه واستهلاكه وشكله ومحتواه واقتصاده وقيمته، كما يرى أنها تحمل في طياتها شكلًا جديدًا في كتابة النصوص، يتسم -في أنقى حالاته- بالتدفق والعفوية وسرعة زوال الإبداع الفكري والاجتماعي المتعدد الذي لا يُعرف له مؤلف بعينه، وهي تقدم -فضلًا عن كونها ثورة في كتابة النصوص- شكلًا ومحتوى وقيمة نصية جديدة، وأنواعًا جديدة للمعاني والمكونات والاستخدامات الثقافية. (كيربي، ص ص ١٥، ١٨).


آلان كيربي

الغريب في الأمر أن الكاتب ظل -في مطلع كتابه- يجادل حول ظاهرة الحداثة وما بعدها، بوصف كل مرحلة منهما ظاهرة إنسانية تتمتع بطابع الشمولية، لكنه حين انتقل إلى وريثتهما -أعني الحداثة الرقمية- تدثَّر بِدِثار النصوص (وإن جاء ذلك بالمعنى المتسع لها) وارتكن إلى جدارها، وأغمض عينيه عما سواها. وهكذا نراه يعرف الظاهرة الجديدة بأنها تحول ثقافي، وشكل جديد من النصية أو كتابة النصوص، وثورة في طرق الاتصال والتنظيم الاجتماعي اكتسبت مسحة متميزة من سياقاتها الجديدة. (كيربي، ص ٩٥) ينظر آلان كيربي إلى الظواهر الثقافية في العالم المعاصر من منظور النقد الثقافي؛ فهو يموضع ذاته في إطار الثقافة العالمية على نحو لا يدعي الموضوعية المطلقة، كما أنه لا يبدي انحيازًا إلى نوع بعينه من النصوص، ولا ينحاز إلى السلطات المؤسسية التي تمارس هيمنتها. والحق أنه لا يدعي أنه يمتلك القدرة على جمع الظواهر الثقافية في إهابٍ واحدٍ، بل يرى أن وهم التحليل الثقافي الشامل يقوم مقامه تحليل ما يسمى المهيمن الثقافي؛ وهو ما اختزله في الحداثة الرقمية التي يراها الملمح الرئيس المهيمن على المرحلة الثقافية الراهنة، تاليًا لما بعد الحداثة، وإن تداخل معها بعض التداخل؛ فالحداثة الثقافية إذن منطق سائد ونمط مهيمن، وليس وصفًا شاملًا لكلّ الإنتاج الثقافي المعاصر.

لا يدّعي الكِتاب أنه يبشِّر بالحداثة الرقمية، ويبارِك قدومَها المجيد، بل إنه يرصد الظواهر الثقافية أو الواقع الثقافي بنهج يحاول التزام الموضوعية المكنة. ويمكننا -في هذا السياق- أن نلاحظ إشارته إلى أن الحداثة الرقمية -التي تدعمها التكنولوجيا وعالم الإلكترونيات- قد أفرزت ثورة نصية عنيفة، لدرجة أن ما أحدثته من اهتزاز لا يزال عصيًّا على الاستيعاب.

سمة فارقة

يقدم الكاتب أمثلة على النصوص المبشرة بالحداثة الرقمية، من مجالات مختلفة، من بينها السينما وفن التصوير والصحافة والتلفزيون والموسيقا والأدب والفنون الاستعراضية، بل ما قد نجادل بشأن نصيته مثل ألعاب الفيديو، لكنه يركز -بحكم اهتماماته الخاصة- على السينما على وجه الخصوص، ويؤرخ سينمائيًّا لبداية الحداثة الرقمية بفِلْم «قصة لعبة Toy Story»، الذي يراه سمة فارقة لحداثة رقمية؛ بوصفه أول فلم يُنفَّذ بالكامل بوساطة الكمبيوتر. وعلى المستوى الفني، كان عملًا جديدًا بامتياز. والطريف أنه موجَّه أساسًا إلى الأطفال، ويتميز بتهجينه أو خلطه بين الطرائق القصصية للصغار حيث يمزج تقاليد سينما الأطفال كإعداد الرسوم المتحركة والرسم المنظوري للطفل والسحر أو الخيال (كالألعاب التي تدب فيها الحياة) من ناحية، وما ينتمي من ناحية أخرى للكبار؛ مثل أفكار الضياع والعودة والنكات للبالغين عن «بيكاسو»، والإلماحات إلى أفلام الرعب وما إلى ذلك. (كيربي، ص ٢٨).

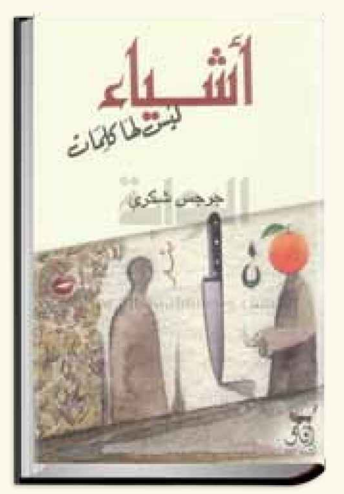
اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



«أشياء ليس لها كلمات».. لجرجس شكري

شعرية الوعي الضدي

نجاة علي شاعرة وكاتبة مصرية



أتصور أن من يقرأ ديوان «أشياء ليس لها كلمات» للشاعر المصري جرجس شكري، الصادر حديثًا عن دار آفاق بالقاهرة، سيكتشف أن الوعي الذي أنتج هذه القصائد، هو «وعي ضدي» بامتياز. ولعل أبرز سمات هذا الوعي أنه ينقسم على نفسه باستمرار، وهو ما يعنى أنه يظل وعيًا متوترًا، يضع نفسه والعالم موضع التساؤل الدائم[١]. هذا الوعي الضدي الذي امتلكه الشاعر جرجس شكري هو بالضرورة قرين نوع من المفارقة؛ إذ إن العالم مجموعة من المتناقضات المتصارعة[٢].

أحسب أن الكتابات الشعرية الجديدة التي نقرؤها الآن، تؤكد أننا لا نستطيع أن ننفصل بوعي محلي مغلق، أو قومي محاصر، عن الوعي الكوني الذي يتخلق الآن.

فلم يعد الشاعر هو ذلك النبي المنتظر الذي يمتلك اليقين ويعرف الحقيقة المطلقة عن العالم، وتلك كانت إحدى الصور الشائعة عن الشاعر العربي القديم. أما الآن فقد صار مجرد كائن مأزوم يتشكك في كل شيء من حوله، مُحمَّل بالهواجس والتساؤلات، يضع كل تصوراته وأفكاره عن العالم موضع المساءلة المستمرة ليخرج من أسر وعيه الضيق، فيكتشف وجوده بكل ما ينطوي عليه من جمال أو قبح، بعيدًا من سطوة الأنظمة والمفاهيم المستقرة التي حجمت حريته طويلًا، فيجد نفسه مضطرًّا؛ كما عبر نيتشه: «لإعادة تقييم كل القيم». فالشاعر -لا يمكنه بأية حال- أن ينفصل عن لحظته الراهنة التي يعيشها أو يتجاهل مثلًا المتغيرات العالمية ودخولنا إلى عالم تغيرت فيه طرائق إنتاج المعرفة الإنسانية وصار العالم قرية كونية صغيرة، عالمًا مليئًا بالتناقضات ومشبعًا بحالة من التشظي والتفكك، عالمًا تتساقط فيه كل يوم النظريات الكبرى التي سادت الفكر والعلم الاجتماعي، التي ادعت طويلًا إمكانية قراءة العالم وتفسيره.

مفارقة ساخرة باردة

وأظن أنه ليس من قبيل المصادفة، أن كل الدواوين السابقة التي أصدرها الشاعر جرجس شكري، تقوم بنيتها على المفارقة الساخرة الباردة التي تعكس موقفًا عدميًّا من الحياة والوجود. والعدمية ليست -كما هو شائع لدى كثيرين- هي مجرد إبراز الموت والبشاعة والعنف والقبح في العالم، لكن الشاعر العدمي هو الذي ينفذ من خلال ذلك إلى معنى الحياة، وبذلك يكشف لنا أن العدم هو الوجه الآخر للوجود، ولا يمكن الفصل بينهما؛ لأن معنى كل منهما يكمن في الآخر. فعلى سبيل المثال- كان الشاعر والناقد غوتفريد بن (١٨٨٦-١٩٥٦م) من أبرز العدميين الذين أوضحوا معنى العدمية كمذهب أدبي؛ إذ قال: «إن العدمية ليست مجرد بث اليأس والخضوع في نفوس الناس، بل مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود»[٣]. فقد خلق الإنسان ولديه إمكانات محدودة وعليه لكي

يثبت وجوده، أن يتصرف في حدود هذه الإمكانات، بحيث لا يتحول إلى يائس متقاعس أو حالم مجنون. أما العدمية عند الفيلسوف الألماني «نيتشه» (١٨٤٤-١٩٠٠م) فهي «ليست تلك المعروفة بأنها الحياة بلا هدف، وإنما الحياة المعمية عن مناقشة أفكارها، والمبنية على بعض الأوثان»[٤].

ولعل عنوان ديوان الشاعر جرجس يستدعي إلى الذهن عنوان كتاب «أشياء وكلمات» للفيلسوف الفرنسي «ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤م) وهو دراسة -بحسب ميشيل فوكو نفسه- لا تنتمي إلى تاريخ الأفكار، أو تاريخ العلوم، إنما هي دراسة تريد البحث عن المنطلق والأساس للمعارف والنظرية عندما تكون ممكنة وموجودة، وحسب أي مدى من النظام تكونت المعرفة، وعلى خلفية أي قبيلة تاريخية وفي عنصر أي وضعية تمكنت أفكار من الظهور[٥]. إن «فوكو» في هذا الكتاب، يريد البحث عن أشياء جديدة للمعرفة لم تبحث من قبل، وكأن الشاعر جرجس شكري بهذا الاستدعاء لعنوان كتاب ميشيل فوكو يريد أن يدعونا جميعًا إلى إعادة قراءة ما كنا نظنه هامشيًا في المعرفة التي اكتسبناها، والبحث في علاقاتها المتشابكة والملتبسة مع النظام المكون لها.

وقد تبدو البنى داخل هذا الديوان ظاهريًا -لغير المدربين على تلقي مثل هذا النوع من الكتابات الشعرية- كما لو كانت مفككة. وقد يذهب بعض منا إلى أن ثمة انفصامًا نحياه مع ذواتنا ومع الآخر، فكلما تشوه العالم ازدادت البنى تفككًا، وأن هذه الكتابة تعكس حال من الاغتراب صار يعيشها الإنسان الآن بعد أن عانى الانفصالَ عن محيط عالمه، وشعر بالتشيؤ وبفقدان الحرية. لكن هل يمكننا أن نتأمل الأمر على نحو مغاير، عند قراءة هذا المقطع من قصيدة «أشياء ليس لها كلمات»:

حين يصل الصباح على عربة يجرها الموتى
يصل باكيًا، وتسقط عيوننا على الأرض.
حين يسرق الآخرون حياتَنا
ويلبسون وجوهنا في وضح النهار.
حين نموت برصاصة طائشةٍ
ضلت طريقها بمحض إرادتها.
حين نأكل طعامًا رخيصًا
وننام في شوارع خائفةٍ.


جرجس شكري

حين نتبادل القبل كعزاء واجبٍ
وندفن موتانا في ملابسنا
خوفًا ومحبة.
حين تغلق الكنيسة أبوابها
فينام الملائكة والقديسون
في قاعة الرقص.
حين يغرس الموظف حليق الرأسِ
سكينًا في بطن صاحب الشركة
احتجاجًا على وسامته المفرطة
حين نغلق رغباتنا لأجل غير مُسمى
ونفاجئ الآخرين
يصطادون سراويلهم في غسالة الملابس.
فهل نخفي عنك شيئًا يا سيدي.
(الديوان، ص٧-٩)

بالطبع في البداية، سوف نتساءل: ما العلاقة بين هذه الدوالّ المتتابعة التي تبدو كأنها منفصلة؟! فليس ثمة معنى واحد يقوله النص، يمكننا تحديده بدقة وباطمئنان، فما علاقة مثلًا مشهد أو لقطة «وصول الصباح الباكي الذي تجره عربة» بالدوال التالية أو اللقطات المتتابعة بعدها في القصيدة مثل: «الموت برصاصة طائشة»، أو بـ«غلق الكنيسة لأبوابها ونوم القديسين في قاعة الرقص»، أو «غرس الموظف سكينًا في بطن صاحب الشركة» احتجاجًا على وسامته المفرطة»؟!

لعل القارئ وحده هو من يستطيع أن يقيم هذه العلاقة بين هذه الدوال المتتابعة، وتكاد العبارة الأخيرة في هذا المقطع من القصيدة، وهي على هيئة سؤال يحمل قدرًا من السخرية الباردة: «فهل نخفي عليك شيئًا يا سيدي؟» هي ما يدلنا على احتمالية ما يريد النص أن يقوله لنا ويكشف الرابط الخفي بين كل هذه اللقطات أو الدوال المتتابعة أمامنا. فهذا السؤال الذي يختم به المقطع ما هو إلا سخرية من حالة الموت وعبثية الوجود الذي نحياه، وهو ما نجده شائعًا في أغلب قصائد الديوان تقريبًا.

الكتابة تصير مونتاجًا

فلو افترضنا مثلًا أن النص استخدم مونتاجًا من الكلمات لمونتاج من الصور؛ أي أن الكتابة صارت مونتاجًا، (وفكرة المونتاج هي من إبداع جاك دريدا، وهي تحل عنده محل المحاكاة عند أرسطو)، فعلينا -إذن- أن نحصر اهتمامنا في العلاقة بين الدال والمدلول «الصور داخل المونتاج». فمثلًا البنيويون يقررون أن الفلم نظام سميوطيقي في أي لغة، باعتبار أن الصور واللقطات دوال، والدال مستقل عن مدلوله الوضعي، وأن أي دال في النص يتحدد من خلال علاقته بالدوال الأخرى الموجودة به. إلا أن التفكيكيين يقررون أن المعنى لا يمكن أن يتحدد أبدًا، وأن أي دال في النص لا بد أن يحمل أثرًا أو آثارًا من دوال أخرى، ولهذا فإن معناه ليس ثابتًا. وهو تمامًا ما يحدث في المونتاج السينمائي فالمشاهد هو الذي يخلق بين الدوال أو اللقطات المتتابعة، فالمونتاج هو أنجح الوسائل لإعادة وصف العالم؛ لأنه يقدم عدة عوالم محتملة «Possible Worlds» -وهو يؤدي الوظيفة نفسها التي يؤديها التفكيك الدريدي- والمشاهد أو القارئ هو الذي يخلق العلاقة بين اللقطات المتتابعة داخل النصوص[٦].

والحقيقة أن هذه الصور أو «اللقطات المجازية» المتتابعة التي تحوي معنى ما، خفيًّا علينا، تصر على إبرازه بأكثر من طريقة؛ هو أن البشر يتصارعون، وهم يدركون جيدًا أن العدم في انتظارهم وهذا الصراع فوق طاقتهم البشرية، لذلك يتحول صراعهم إلى عبث لا معنى له. وقد لا يستطيع قارئ قصائد هذا الديوان من أن يمنع نفسه من تذكر مقولة الفيلسوف نيتشه في كتابه «إرادة القوة»:

ليس من قبيل المصادفة، أن كل الدواوين السابقة التي أصدرها الشاعر جرجس شكري، تقوم بنيتها على المفارقة الساخرة الباردة التي تعكس موقفًا عدميًّا من الحياة والوجود

«كل معتقد، كل شيء يعتبر حقيقة، هو زائف بالضرورة لأنه ببساطة ليس هناك عالم حقيقي»[٧].

فهل يمكننا أن نذهب إلى أن بنية القصائد التي تبدو في ظاهرها مفككة - قد تعكس فكرة يلح عليها الشاعر جرجس شكري طوال الديوان وهي غياب المعنى ومن ثم استحالة وجود حقيقة؟! وهو المعنى نفسه الذي نراه يتواتر في عدد كبير من القصائد داخل الديوان، على نحو ما نرى مثلًا في قصيدة «مشاهد من حياة رجل بارٍّ»:

فيما مضى
كنت ملكًا وقديسًا،
عازف مزمار
وصاحب فلسفة وأبقار كثيرة
وذات مساء
هربت الحقيقة من بيتي
فلم أعد كما كنت أبدًا.

(الديوان، ص٤٤).

الهوامش:

١) جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، سلسلة الأعمال الفكرية الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص ٢٦٨.
٢) نجاة علي، المفارقة في قصص يوسف إدريس القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨م، ص٩.
٣) إبراهيم جركس، ما العدمية؟ (مقالة)، موقع الحوار المتمدن، تاريخ النشر ٢٠٠٩/١١/٢٠م.
٤) فريدريش نيتشه، غسق الأوثان، ترجمة علي مصباح، دار الجمل، بغداد، بيروت، ٢٠١٠م، ص١٠٦.
٥) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م، ص٢٥.
٦) عابد خزندار، عن الحداثة وما بعدها، مجلة إبداع، الهيئة العامة للكتاب، نوفمبر ١٩٩٢م، ص ٧٤.
٧) فريدريك نيتشه، إرادة القوة، محاولة لقلب كل القيم، ترجمة وتقديم محمد الناجي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٢م، ص ١٧٠.



من إصدارات المركز

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (١١ ٩٦٦+) تحويلة ٦٧٥٩
البريد الإلكتروني publish@kfcris.com





لمياء باعشن
ناقدة سعودية

من البروج إلى العروج

**«عندما طارت طيور الأرواح المقدسة
من أغصان الشهود واجتازت
سماوات اليقين، لا يمكن العثور عليها
في البساتين القريبة...» ***

لا ريب أن مشاهدة ذلك التطويف الذي تقوم به الطيور في الآفاق، ثم تَجمّعها في أسراب تختفي في طيات السحب كانت مثيرة لأقصى درجات الفضول الإنساني. كلما تشق الطيور عنان السماء بخافقيها، ثم تختفي عن نطاق الأبصار البشرية، تطير في أعقابها العقول على أجنحة الخيال لترسم ملامح عالم مفترض قد تدنو منه تلك الطيور، عالم يحل محل الوجهة الغامضة التي قد تبلغها على خارطة ترحالها المتعالي.

يتصاعد الفكر البشري في معراج السؤال، مأخوذًا بفضول جامح لمعرفة معنى الترحال الصاعد إلى المحل الأرفع، تواقًا إلى رحلة ارتقاء مجازية تمتد لأبعد مما يدركه البصر، فيبدأ في تشكيل خط سير شائك يفضي إلى هدف ناءٍ تحفّه المهالك. وتتبدَّى هذه الظاهرة الفكرية في فرع من الكتابة الأدبية العرفانية، يمكن تسميتها بـ«رسائل الطيور»، التي تتوسل الحالة الطيورية من خفة الحركة والصعود والحومان، ومن اللطف والرشاقة والرقة، لتربطها بالأرواح الشفيفة المتجردة، والسابحة في رحلة ارتقاء تقربها من الذات العليا.

لهذه الرسائل سياق قصصي يتابع مراحل الرحلة التصاعدية، وفيها تنطق الطيور بلسان البشر، وعلى الرغم



من أن هذا المنحى الترميزي يربطها بقصص الحيوان الناطق الواردة في كتاب «كليلة ودمنة» مثلًا، فإن الحكاية المَثَلية التي تَرِد على ألسنة الحيوانات هناك غرضها الإخبار، والحجاج، وانعكاس الواقع المَعيش لتبيان قوة العقل وانتصاره على الغرائز. تأتي قصة «الحمامة المطوقة» في محضر التمثيل على تواصل إخوان الصفا وتعاونهم، وكيف أنهم يتعاضدون للخروج من كل مكروه؛ لذلك حين وقعت سيدة الحمام مع صواحبها في شبكة صعب التخلص من حبائلها، فإنهن يتعاونَّ على قلع الشبكة والعلو بها في الفضاء، ثم إنهن هبطن حيث الجرذ زيرك لطلب المساعدة، فيقوم بقرض العُقد حتى تستطيع المطوّقة أن تنطلق وحمامها معها.

المسألة إذًا ليست إنطاق الطير، بل إنها ليست مجرد رحلة خروج من نطاق الأرض إلى فضاء السماوات، فما قام به أبو العلاء المعري في كتابه «رسالة الغفران»، الذي يصور رحلة إلى العالم الآخر مكتملة بالمحشر والنعيم والجحيم، لا علاقة له بالطيور أولًا، ثم إن فكرة اكتمال المسعى فيها تعلن نهاية الحياة وما آلت إليه الأرواح بعد الحساب الختامي، وكذلك يفعل دانتي في «الكوميديا الإلهية».

رحلة عجيبة مهلكة

وعلى مستوى آخر فإن «رسالة الطيور» للرازي تقترب من رسائل الطيور، ليس فقط في عنوانها، ولكن في طريقة تجمع الطيور، واختيارها مندوبًا، والطيران في رحلة عجيبة مهلكة، ثم الوصول إلى هدف منشود تتفكك عنده العقدة، ويحل بعدها الأمان والطمأنينة. في رسالة الرازي قصة عن طيور مظلومة تجتمع وتنتدب الببغاء متحدثًا عنها، ليطلب من سليمان الكبرياء أن يرفع عنهم الجور الذي حل عليهم بابتعاد ملك الطيور، عنقاء المُغرِب عنهم. تُبتعَثُ الحمامة إلى سليمان، فتمر بمراحل تميز رسائل الطيور حتى تبلّغ رسالتها، ثم يرسل سليمان الهدهد برسالة إلى عنقاء المغرب. يجتاز الهدهد سبعة أقاليم، وسبعة بحار، ويشاهد العجائب حتى يسلم الرسالة إلى عنقاء المُغْرِب، الذي يمتثل للأمر قائلًا: «سمعًا وطاعة، إنني أعمل وفق إشارات صاحب الجلالة سليمان الكبرياء»، ويعود ليرفع الظلم عن الطيور.

على الرغم من التوافق مع عناصر رسائل الطيور، فإن قصة الرازي لا تعدّ تجربة عرفانية تميز بها سالكو الطريق نحو الحضرة الإلهية، بل هي تمثيل رمزي يعبّر عن دفع الظلم عن الرعايا بهدف اجتماعي وسياسي. أما «رسالة الطير» لابن سينا فيتحدث فيها الراوي بلسانه الخاص، ويظهر بشخصه على هيئة طائر يحلّق مع إخوان الحقيقة، فيقول: «بينما أنا في سربة طير». يسقط السرب في حبائل شرك تعلّق بأرجل الحمام وعاقَ حركتَها حتى استسلمت للهلاك واطمأنت للأقفاص. وكما جرت الأحداث في «الحمامة المطوقة»، فقد أتت إلى نجدتهم طيور أخرى في أرجلها بقايا الحبال، فرفعت من همتها وعالجوها وفتحت باب القفص. حين عادت إلى الطيران، مرت بالجبال الشواهق فارّةً من الأعداء حتى أوهنها النصب. فارتاحت في جنان مخضرّة، ثم تابعت رحلة الفرار حتى التقت طيورًا دلتها على مدينة الملك الأعظم الذي يكشف الضرَّ عن كل مظلوم، وفي حجرة الملك رفع لهم الحجاب فتعلقت به أفئدتها، وعبّرت له عن قضيتها، فأرسل معها رسولًا يميط عنها الأذى.

يقترب ابن سيناء من الفكرة التي تنشغل بها رسائل الطيور، وعلى الرغم من أن الفرار والتظلم هو الدافع لرحلة البحث المرحلية الصعبة، فإن رحاب الملك الأعظم والراحة النفسية التي وفرتها للاجئين إليها تضيف عنصرًا مختلفًا فالطيور تتكبد مشاقّ الطريق ووعورته لتعود للحياة وتسير على درب جديد، كما أن التصريح بأن الطائر بشري في القصة يعقد الارتباط الرمزي بين الطير والروح الإنسانية بوضوح. في نهاية القصة يعود الراوي ليقص على الناس ما جرى له، لكنه يظهر بشكله البشري هذه المرة، فتأتي ردة الفعل هادمة للخيال الذي شيّد القصة وتحوّلها إلى حالة من الاختلال العقلي، فالناس لم يصدقوه وقالوا له: «أراك مس عقلك مسٌّ أو ألمّ بك لمم، ولا والله ما طرت، ولكن طار عقلك، وما اقتنصت بل اقتنص لُبّك، أنَّى يطير البشر أو ينطق الطير؟».

الخلاص الجمعي الطائر

وفي نصٍّ مختصر حمل عنوان «رسالة الطير» أيضًا، تحدث أبو حامد الغزالي عن رحلة تقوم بها الطيور بعد اجتماعها مع الهدهد للبحث عن ملك لها، فيخبرها أن ضالتها المنشودة هي العنقاء، ملك الطيور المقيم في جبل بعيد، «وراء سبعة وديان وسبعة أنهار». وهكذا تنطلق الطيور وتبدأ رحلة الخلاص الجمعي الطائر، وتتكبد مشاق السفر المرحلي وهي مصممة على الوصول إلى العنقاء، رغم المخاطر ورغم هلاك بعضهم، «فهلك من كان من بلاد الحر في بلاد البرد. ومات من كان في بلاد البرد في بلاد الحر. وتصرفت فيهم الصواعق، وتحكمت عليهم العواصف، حتى خلصت منهم شرذمة قليلة إلى جزيرة الملك». إبان وصولها سألت عن ضالتها ومليكها المنشود،

ففوجئت بأن لا عنقاء هناك، وأن جهدها لم يأت بالنتيجة المرجوّة، فأصابتها خيبة أمل شديدة، واحتارت في هذا اللغز العجيب.

ينتهي نص الغزالي عند المثول أمام الحضرة الإلهية، حيث لا سبيل إلى اليأس، وحيث كمال الغنى يوجب التعزز، وانكشاف النفس يحرر من الأوهام. نتيجة الرحلة الغزالية هي السفر داخل النفس والتحول الوجداني، فالمرء مهما طاف في الآفاق باحثًا عن الطمأنينة، فسيجدها كامنة في ذاته تحقيقًا لحكمة الفلسفة الأولى: «في باطنك تكمن الحقيقة». ويظهر أن رسالة الغزالي تشكل رحلة معراج سماوية تصل بالطيور، التي تجرّدت واشتاقت وتكبدت العناء، إلى الحضرة ذاتها عن طريق وسيط حكيم يتمثله الهدهد.

وتصل رسائل الطيور إلى ذروتها عند فريد الدين العطار، وهو ثالث أعلام التصوف الفارسي، بعد سنائي الغزنوي وجلال الدين الرومي، وذلك في منظومته الشعرية الصوفية المسماة، «منطق الطير». في قالب قصصي يحدثنا العطار عن اجتماع ثلاثين من الطيور تختار الهدهد العارف دليلًا لها ومرشدًا في رحلة تتجه صوب الطائر الأكمل، السيمرغ، وهو المعادل الفارسي للعنقاء في الأساطير العربية. في مراحل سفرها الشاق تمرُّ بوادي الطلب، ثم العشق، ثم المعرفة، ثم الاستغناء، ثم التوحيد، ثم الحيرة، وأخيرًا الفناء والبقاء، وحين تصل مطهّرة ومخلصة، يُكشف لها الحجاب الساتر لتكتشف أن السيمرغ ليس إلا انعكاسًا لصورتها.

الرمز بالطير عن النفس أو الروح، والاجتماع لبدء رحلة الارتقاء الروحي المرحلية الخطرة، ثم الوصول والإحساس بالبصيرة، هي عناصر أساسية في رسائل الطيور، إضافة إلى وجود المرشد للمريدين المسافرين، والسعي نحو غاية عليا منشودة، العنقاء وما ماثلها. وقد تختلف نهايات الرسائل، لكن نهاية العطار تبقى متفردة؛ لأنها تحقق فكرة المعراج الروحي المُخلّص من العلائق الدنيوية بشكل واضح ومباشر. في «منطق الطير» يظهر السفر الروحي كفكرة صوفية خالصة يكون فيها الطير رمزًا للمريد الشفاف، المُتخفّف بالمعاناة في دروب السالكين، منساقًا بقوة العشق الإلهي إلى مشهد الحضرة، ومشتاقًا إلى الفناء والانمحاء. في نهاية العطار، عند رؤية النور الإلهي، يدرك المريد معنى الانصهار الثنائي في الاتحاد الأسمى، حيث الوحدة هي عين الكثرة، والكثرة هي عين الوحدة.

> **كلما تشق الطيور عنان السماء بخافقيها، ثم تختفي عن نطاق الأبصار البشرية، تطير في أعقابها العقول على أجنحة الخيال لترسم ملامح عالم مفترض قد تدنو منه تلك الطيور، عالم يحل محل الوجهة الغامضة التي قد تبلغها على خارطة ترحالها المتعالي**

طيور سليمان جلال الدين الرومي

فصاحة طيور البلاط مجرد أصداء
أين أحاديث طيور سليمان؟
كيف ستعرف أصواتهم،
وأنت لم ترَ سليمان لدقيقة واحدة؟
من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب
تمتد أجنحة الطير الذي تهزهم نغماته.
من أعتاب عرش الرحمن إلى الأرض،
ومن الأرض حتى العرش المقدس
يتحرك في عظمة وكبرياء.
الطير بدون سليمان، هو خفاش يعشق الظلام،
تعرّف على سليمان، أيها الخفاش الوغد،
وإلا بقيت في كهفك للأبد.
تحرك شبرًا في هذا الاتجاه، وكالشبر ستصبح
مقياسًا معتمدًا
حتى لو أنك زحفت، أو عرجت في ذلك الاتجاه،
فلسوف تتحرر من كل عرج أو كساح.

ترجمة: ل ب. من كتاب مختارات الرومي؛
تحرير: كبير هيلمينسكي

* عبهر العاشقين، روزبهان بقلي الشيرازي، تصحيح هنري كربين ومحمد معين، افست منشورات منوجهري، طهران ١٣٦٠ ش، ص١٢٤.

الكرسي

عبدالنبي دشين كاتب مغربي

- ماذا تفعل من الصباح إلى المساء؟

- أغانيني ...

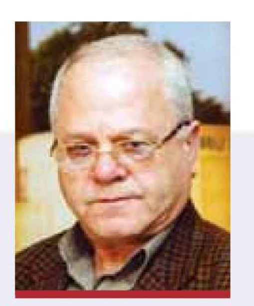
سيوران

قبل أن يغادر المكتب، ألقى عبدالصبور نظرة أخيرة على الكرسي الذي امتص من عمره ثلاثين سنة من العمل. وهو يجتاز الردهة المفضية إلى الباب، نسي أن يعرج على المقشدة ليودع ثلة من رفاق العمل، بين الأحضان كان يشعر بحرارة تسري في كل مسام جسده، انحدرت على خديه دمعتان دافئتان، انسل من بين الجميع، وحيدًا، نزل درجات السلم وتعليقات وتوديعات وأصوات لم يتبينها لاحقته إلى أن وجد نفسه وحيدًا وسط ضجيج الشارع، وزعيق كاسيتات يتلف كل الخلايا، وخصومات عشائرية حول فرق كرة القدم تعمق الجرح وتشعر بالعبثية.

منذ أن عاد ذلك اليوم، تعود أن يجلس على كرسي نصف مائل، كان قد اشتراه من سوق الأشياء المستعملة، تذكر إلحاح وإغراء البائع بأنه قد مكنه من تحفة، واستفاض في حكايته عن علاقة الفرنسي المتقاعد بهذا الكرسي الذي احتضن أماسيه الباردة، مذ فقد زوجته واقتسم وحدته مع شخوص الروايات التي أدمن قراءتها، لا يدري لماذا تذكره رواية «الغريب» برفيقة دربه وقد التبست بصورة الأم، يتوقف طويلًا عند مستهل الرواية: «اليوم ماتت أمي. أو لعلها ماتت أمس. لست أدري. وصلتني برقية من المأوى: الأم توفيت. الدفن غدًا. احتراماتنا». ظلت تتبدى له دومًا من خلال شخصية ألما في رواية «العاشق الياباني» يستعير باستمرار هذا المقطع لتوصيفها: «إنها امرأة في الشيخوخة، لكنها ليست عجوزًا. ويمكن اعتبار ألما شابة، إذا ما قارناها بباقي نزلاء لارك هاوس. إضافة إلى ذلك الحب لا يستأذن العمر. وبحسب هانس فواغ، يجب أن يعشق المرء في آخر أيام عمره؛ لأن هذا مفيد للصحة، مبعد للكآبة. ص ٤٦. تفزعه أغوتا كريستوف في رواية «البرهان» وقد انتهى إلى نفس مصير الشخصية في بوحها العاري والجارح: لكي أوهمك بأني أكتب. لكني لا أستطيع الكتابة هنا. أنت تزعجينني، تراقبينني طيلة الوقت، تمنعينني من الكتابة، بل مجرد حضورك في المنزل يمنعني من الكتابة. أنت تحطمين كل شيء تجعلين كل شيء يتدهور. ص١٧٢. غير أنه وعلى خلاف بطل الرواية عندما افتقدها استشعر خواء العالم، صارت أماسيه باردة، موجعة، يستلقي على الكرسي، يتدثر بغطاء صوفي كان آخر ما نسجته له قبل رحيلها، حتى شخصيات الروايات عادت إلى دفتي ودفء الكتب، هو أيضًا اضطر للرحيل وسلم الكرسي لجارته التي باعته، بمجرد رحيله.

يجلس طيلة اليوم، يتأمل في صمت مذهول، الناس وجلبة الحياة، كان يبحث في كل الوجوه عن عبدالصبور، لم يكن يفيقه من شروده إلا الحضور المباغت والمشاغب لحفيده، وقد عاد من روضة الأطفال. مندفعًا، كان ينطلق نحو الشرفة ليحرك الكرسي فيقبله جده على الجبين ويضمه إلى صدره مترنمًا، مهمهمًا في أذنه بأغنية عن العصافير والصياد الماكر.

مندفعًا، انطلق الحفيد صوب كرسي الجد، حركه فدار الكرسي بسرعة... العينان الصغيرتان تحدقان بفراغ لم يملأه الكرسي الفارغ، تحسس الخشب البارد الصامت وأجهش بالبكاء، ألصق خده الرطب على خلفية الكرسي، فتسللت إلى أذنه ترنيمة وهمهمة لأغنية عن العصافير والصياد الماكر.



نبيل سليمان
ناقد سوري

الزلزال السوري روائيًّا .. أصوات جديدة من الداخل

في السنوات الخمس الماضية من عمر الزلزال السوري الذي تفجر سنة ٢٠١١م، تواتر حضور الأصوات الجديدة في الشعر والرواية، ومنها ما نيّف على الأربعين؛ إذ لم يكن الظهور لأول مرة حكرًا على شباب العقد الثاني أو الثالث. وقد توزعت تلك الأصوات، كسواها، بين لاجئ أو منفي أو مهاجر، وبين مقيم أو نازح، أي بين الداخل والخارج. وهنا تأتي فيما أظن الإشارة المهمة إلى أصوات الداخل، الجديدة أو المخضرمة التي تتوحد في مثل هذا المقام مع أصوات الخارج في التعبير الحر والنقدي عن كل ما يعنيه الزلزال، ابتداءً من الحراك السلمي ضد الطغيان إلى العصف المدمر الذي لم يوفّر حجرًا ولا بشرًا، واستوت فيه البراميل المتفجرة مع الاحتلالات والتشققات جميعًا. ولأنه لا بد من الاختيار، فقد اخترت الروايتين التاليتين، وكل منهما هي الأولى لصاحبها:

«حقول الذرة» لسومر شحادة: فازت هذه الرواية لسومر شحادة بالمركز الأول في جائزة الطيب صالح في دورتها السادسة. وعلى الرغم من أن الرواية لا تسمّي فضاءها بمقتضى إستراتيجية اللاتعيين، فإن في منتهاها ما يكفي من الإشارات إلى اللاذقية وريفها. وعبر جمهرة من الشخصيات الشبابية، ترسم الرواية لوحات للزلزال منذ بدايته في المظاهرات السلمية، إلى قمعها، إلى العنف المتأسلم. ومن الكثير الذي تثبته ألسنة ملهم أو لمى أو موفق أو عدي أو هاني... أن المدينة باتت سجنًا كبيرًا، تقطعها الحواجز وانهيار الثقة بين الناس، وبين أركان السلطة، وبينها وبين الناس. فهذه لمى التي تعمل في الإغاثة ترى أن السلطة سوقت للإجرام كي تسيء إلى قيم الثورة، لكن ذلك لا ينفي الإجرام عن الثوار، لكأن المطلوب إعادة الدولة إلى الصفر، وإعادة المجتمع إلى ما قبل نشوئها، أو تسليم البلد للمنتصر وهي (على العظم) وهذا ملهم الذي يكتب رواية الزلزلة كما يحياها، يخالف أقرانه الشباب؛ إذ يرى أن المشكلة ليست مع شخص الرئيس، بل مع (شخصيته). وإذا كان الأقران يرون أن إسقاطه سيحل مشاكل الفقر والفساد ومصادرة الرأي، فملهم يرى أن إسقاطه دون إسقاط كامل المنظومة التي يمثلها ستعيد المجتمع إلى حلقة أكثر شناعة. وفي موقع آخر يتساءل ملهم عن أيقونة الدولة الفاشلة التي شققت أهلها الانتماءاتُ المختلفة. وعن الطائفية يذهب ملهم إلى أن الطوائف هي دم الطغاة الفاسد، ولا يفرق بين المقاتلين المتأسلمين ومن ينادون بعبارات عصرية بتسليحهم من بقايا اليسار أو بقايا من المنافي أو في سجون السلطة.

حراس الثورة وحراس السلطة

كما يرى ملهم أن هناك ما يحاك (ضدنا جميعًا)؛ إذ يتلاقى حراس الثورة مع حراس السلطة بتلقائية. ومما تحفل به الرواية من (التنظير) ما تذهب إليه من أن الحياة مع الاستبداد ممكنة، ولكن بوجود الحب. ومن ثم فـ(هم) أي رجال السلطة، يعلمون ما يفعلون؛ إذ يطلقون الحريات الشخصية مع انعدام شبه كامل للحريات العامة، ويطلقون حريات المحافظين في تغييرهم لسلوكيات المجتمع. ومن هذا التنظير في الدفتر الرابع «الحرائق» من الرواية المبنية كدفاتر، ما يبثه ملهم بعد مصرع صديقه موفق، وبعد انغماسه في الحرب بمقاتلة أهله سعيًا إلى جعلهم يفكرون بمصير مختلف. وهكذا انضم إلى من يصفهم بالمتمردين الذين أرهبوا قرى الريف بفهمهم البدائي للدين، وعدَّ نفسه المخلص الذي سيجمع الجميع. فملهم يرى أن الحرب تحتاج إلى كم هائل من اللاعقلانية، وأن أول استكانة لإرادة القطيع تعني وداع الحرية الذاتية. وقد قرأت لمى في أوراقه التي عثرت عليها أن العاقل (الآن) هو من يتمسك بالسلطة.

«موسم سقوط الفراشات»: هذا صوت (نور) الكسير الناعم كرموش عينيها الصغيرتين/ ينسحب الصوت على رؤوس أصابعه ليغطي العاشق نزار، كي لا يبرد/ هو صوت يسيل مبحوحًا كماء وعسل/ هو صوت حافٍ يلهث والرصاص يلاحقه...

بمثل هذه الصور المتفردة والشفيفة، تزدان رواية «موسم سقوط الفراشات» لعتاب عدي شبيب. ولكيلا توهمنا الصور بالرومانسية، تصفعنا الرواية لنصحو على السفينة المثقوبة المسماة وطنًا، وعلى وطن كل من فيه مريض، وكل من فيه يفر من ناره بطريقة مختلفة. هكذا تبدو مدينة حمص - فضاء الرواية - امرأة ماتت بالذبحة القلبية، منذ مستهل الرواية، لتمطر رصاصًا في نهايتها، وتحترق في حفلة حقد وهزيمة. وهي الحرب إذن التي جعلت الوطن في بؤرته حمص، على ما تقول هذه الرواية، كما ستقول: إن الحرب حولت الوطن إلى موسم واحد تتشابه به طقوسنا في سقوطنا. ومنذ ذلك اليوم الحمصي من شهر إبريل ٢٠١١م - الإشارة إلى الاعتصام السلمي الشهير في ساحة الساعة - «لم نكن سوى فراشات»، وكل من سقط كان طوباويًا حد الهوس،... وما أكثر وأوجع حكايات الحرب.

بالحكاية نهضت هذه الرواية، فبعد مهاد قصير يعلن نزار أنه سيكون الحكواتي، وستبدّه نور التي تقلب البداية المألوفة للحكاية «كان ياما كان» لتجعلها الخاتمة. ونور تحسن الحكي كجدة عجوز، وتجزم بأنه لا يمكن إلا للمرأة أن تحكي الحكايات. أما نزار فإنه يسجل الحكايات ليكتب الرواية، وهو من كتب قبل الحرب مسرحيات لأطفال التوحد، وعمل مدرسًا لهم. ولسوف يتولى الحكاية هذا الذي يؤدي الخدمة العسكرية الإلزامية، منذ الفصل الذي حمل اسم أحد أحياء حمص: «باب السباع»، فيحكي حكاية العجوز المقيم في هذا الحي (السني)، الذي يمضي إلى صديقه أبي سليمان في حي عكرمة (العلوي) حاملًا طاولة النرد، ليلعبا وليغلب صاحبه. وقد ألف الحاجز العسكري مروره بسيارته العتيقة، حتى إذا جاءت بالسيارة امرأة، فوجئ الضابط، وكان جواب المرأة أن أباها أصيب باكتئاب جراء الحرب، وتعذرت مغادرته البيت، وأوصى بطاولة النرد لصديقه.

زمن الحرب والتعفيش

في فصل «لولو» تتولى نور حكاية الفتاة لولو التي كان صبي النجار يملأ الجدران باسمها، حتى إذا اختفى أخذت كتابات لا تشبه الحب تحتل الجدران، كإبر لئيمة في العيون، تشتم النظام وتهدد سكان الحي من طائفة الفتاة العلوية. وفي الحكاية أن الصبي اختفى لأنه ينام النهار بطوله، كيلا يرى لولو، في حين يخرج ليلًا في المظاهرات. لكنه سيكتب «سامحيني» وقد علمت في أيام القطيعة أنها صارت عدوته كما شاء جنون الوطن. من شخصيات الرواية المرسومة بفرادة: بشارة النحات الذي يصمم المناظر لمسرحيات نزار. لقد بات حلم بشارة في زمن الحرب والتعفيش (أي نهب الغنائم من حيث أمكن) أن يشتري كل كتاب منهوب، وكل ثوب وكل خزانة، ليعيدها إلى مالكها الحقيقي. وبعد موت بشارة يؤلف صديقه نزار حكاية عن موت رجل واحد، بعدما أصغى لألف حكاية، وهو ينتظر الحكاية الواحدة بعد الألف لتكون هي الحقيقة. وكان بشارة قد اختفى أيامًا، ثم عُثِر عليه موسومًا بالتعذيب، واتهم الأمن المعارضة بقتله، في حين اتهمت المعارضة الأمن، وعلى صفحة الشهيد النحات بات كل ما يكتب عليها موسومًا بالطائفية.

> **هنا تأتي الإشارة المهمة إلى أصوات الداخل، الجديدة أو المخضرمة التي تتوحد في مثل هذا المقام مع أصوات الخارج في التعبير الحر والنقدي عن كل ما يعنيه الزلزال، ابتداءً من الحراك السلمي ضد الطغيان إلى العصف المدمر**

تؤكد الجملة الأخيرة في الرواية أنْ لا نهاية للحكاية. ولكن في هذه النهاية المفتوحة، وبعد أن يعود نزار عن عزمه على الهجرة، يتّقد مشهد حمص القديمة إبان استسلام المسلحين وخروجهم منها بالباصات سنة ٢٠١٣م، بعدما أضرموا النار عشية التسوية في البيوت والسيارات، وفاحت رائحة شواء مرعبة، وأعقبهم اللصوص، ثم الفضوليون، ثم طائفة غريبة من الممسوسين بالشوق، وهذا ما يتصادى مع ما آلت إليه شخصية أخرى بالغة التفرد، هي شخصية جاد المثلي والموسيقي الذي بدا في النهاية / اللانهاية حرًّا من الخوف، ولسان حاله: لقد انتهينا وهزمنا، فما في هذه الحرب من منتصر، وإنها لحرية الهزيمة.

أليس هذا هو نبض روايتي عتاب شبيب وسومر شحادة، كما هو نبض أغلب روايات الزلزال؟

في أوصاف المهد وحالاته

غسان الخنيزي شاعر سعودي

«نص مشترك» مع المعلّم الشيخ إبراهيم بن ناصيف اليازجي *

نظرةُ المهدِ إلى الوليد؛
من مُحبٍّ ذي عَلَق.

أخذُ المهدِ للوليد؛
تناولْتُه لاعبًا جادًّا وهزلًا.

حَضْنُ المهدِ للوليد؛
وهو البشارةُ، والعلم.

حنانُ المهدِ على الوليد؛
بالتثنيةِ كان،
حنانًا بعد حنان.

حَدَبُ المهدِ على الوليد؛
وكنتَ طائرًا تخفضُ له الجناح.

هدهدةُ المهدِ للوليد؛
وتُحرِّكه في مُهْدَته باللين
وبالترقق.

ميلُ المهدِ إلى الوليد؛
وأرى لك مَيْلةً إليه
بالودِّ موصولة.

تشبّبُ المهدِ بالوليد؛
وتقولُ فيه عذبَ الكلام.

كفكفةُ المهدِ دمع الوليد؛
قمتَ بمسحِهِ وكفِّهِ
مرةً بعد أخرى.

مناغاةُ المهدِ للوليد؛
كلامٌ ما لِحُسنه نهاية
وكأن لفظَك ممرُّ الصبا على العذبات.

مساررةُ المهدِ للوليد؛
وجعلتَ سرَّكَ في خزائنه
نجيّكَ الذي استكتمته الخبر.

تعبُ المهدِ من الوليد؛
لا يذوقُ للدّعة طعمًا
ولايتأففُ من الكلال.

شوقُ المهدِ إلى الوليد؛
يستوقده، لا يمسحُ أعشارَ قلبه بيدِ السلو
ولا أصبحَ نزوعُهُ إليه نزوعًا عنه.

شفقةُ المهدِ على الوليد؛
وأدركَتْك عليه رقةٌ
وآواهُ ظلُّ رحمتك.

كَمَدُ المهدِ على الوليد؛
كاسفُ البال متغيرُ اللون.

ممازحةُ المهدِ للوليد؛
يا حلوَ الشمائل
وإن لك لمزحًا يضحكُ المحزون.

حَمْلُ المهدِ للوليد؛
ثمرُ الشجرة،
وما يُحْمَل كحملِ العِنَبِ بين يدين.

ركضُ المهدِ بالوليد؛
وأنتما تجريان في عِنان.

سَرَحانُ المهدِ في الوليد؛
وجسسْته بعينك،
وآنسَكَ إيناسًا.

تَوَهانُ المهدِ في الوليد؛
فِكرُك في بريةٍ، مولهًا،
غلبَكَ حزنٌ وتِهتَ في شِعاب.

لَعِبُ المهدِ مع الوليد؛
ويكون بك المَوْجُ شهرًا.

غفوةُ المهد عن الوليد؛
يا نَوْمانُ أناديك،
وإنك لتغطُّ في منامك.

معانقةُ المهدِ للوليد؛
التزمْتَه وأدنيتَ عُنُقَك من عُنُقِه،
وقيلَ في مودّة.

رجفةُ المهدِ على الوليد؛
كالشجرة إذا مسّتها الرِّيحُ،
ومعها الأَرض.

خوفُ المهدِ على الوليد؛
واستطيَرَ فؤادُكَ من الذعر وفرائصُك.

تذكّرُ المهدِ للوليد؛
وشغلْتَ شعابَ قلبك.

غفلةُ المهدِ عن الوليد؛
رحلتُكَ في السهوِ
لا تكتملُ إلا بفُجاءةٍ وأخرى.

* هو المعلّم الشيخ إبراهيم بن ناصيف اليازجي (١٨٤٧ - ١٩٠٦م)، من آباء اللغة العربية المعاصرة وأسباب نهضتها، وصاحب معجم «نجعة الرائد وشرعة الوارد في المترادف والمتوارد» الذي يأتي هذا النص بإلهامٍ منه.





قصتان

خوان خوسيه ميّاس كاتب إسباني

ترجمة: أحمد عبداللطيف كاتب ومترجم مصري

أعرج ناقم

بعد الضجر من اللف في مرأب السيارات بهايبر ماركت من دون العثور على مكان واحد خالٍ، دخلتُ الساحة المحجوزة للمعوقين. لكني قبل فك حزام الأمان انتبهتُ إلى أن الحارس كان يراقب حركاتي من على بعد ثلاثة أمتار أو أربعة أمتار. خرجتُ من السيارة وتصنعتُ أني أعرج وعبرتُ ذاك المكان القاسي وأنا أعرُج بساقي اليمنى. من حين لآخر كنت ألتفتُ برأسي لأرى إن كان الحارس قد غيّر موقفه المرتاب، لكنه لم يغيره. إضافة إلى ذلك، عندما وصلتُ إلى باب المحل، أدركتُ أنه يستعد لمتابعتي، ومن ثم لم أجد مفرًّا من مواصلة التصنع بالعرج. انتبهتُ في الحال إلى أني اخترت العرجة الأكثر إنهاكًا، إذ بعد برهة بدأ فخذي يؤلمني جدًّا. ومخافة أن يصيبني شدٌّ عضليٌّ، بدلتُ العرجة من ساق لأخرى في ممر معجون الأسنان حتى أستريح. كان العرج بالجانب الأيسر مريحًا في البداية، لكن حين وصلتُ إلى منطقة الزيوت كنت منهكًا من جديد. تلفتُّ حولي ولم أر الحارس، هكذا بدأتُ أسير بشكل طبيعي، لكن منتبهًا لظهور صاحب الزي الرسمي، فربما أحتاج إلى استعادة العرج فجأة. وفي قسم الأسماك، فكرتُ في أن رجلًا معوقًا بالفعل قد يكون دائخًا في المرأب من دون العثور على مكان لركن سيارته، وشعرتُ بتأنيب ضمير، ومن ثم بدأتُ أعرُج من جديد، لكنها كتكفير عن الذنب هذه المرة. حينئذ عبرتُ بقسم يبيعون فيه عكاكيز واشتريت عكازًا رخيصًا جدًّا له رأس كلب عند المقبض. الآن يصير العرج متعة. ثم اخترتُ عرجة أكثر أناقة من السابقة وشعرتُ أني على ما يرام حد أني بلغتُ لأسأل نفسي إن لم أكن أعرج مجبرًا على السير باستقامة بسبب ضغوط المحيطين بي، بنفس طريقة كثيرين من العُسْر الذين يكتبون باليد اليمنى بسبب نفس الضغوط. الصعوبة الوحيدة كانت دفع العربة بيد واحدة، لكن حتى ذلك، بمجرد أن تجولتُ بها كيلومترًا أو ممرين، تعودتُ عليها من دون صعوبة. وعندما خرجتُ من ناصية التوابل رأيتُ الحارس الذي كان يتابعني من ظهره، وهذه المرة كنت أنا من يسعى للتقدم عليه حتى أقضي على ارتياباته في هذا الموقف.

في اليوم التالي، رحتُ إلى المكتب بالعكاز وأعلنتُ أني أصبحتُ أعرج. كثيرون ضحكوا، لكن بعد يومين أو ثلاثة كانوا قد اعتادوا. وكنت أتعامل مع الأمر بكل سهولة حد أني هاتفتُ أمي.

يا ماما، قولي لي شيئًا: هل أنا أعرج؟

حدستُ في الحال أنها ذُهِلتْ لأنها سعلتْ عدة مرات. وكانت كلما ارتابتْ سعلتْ. ثم سمعتها وهي تتحدث مع أبي.

- إنه الطفل- قالت- أعتقد أنه انتبه إلى أنه أعرج.

- إذن قولي له الحقيقة مرة واحدة -سمعتُ أبي يصرخ- لقد بلغ الخمسين. بلغ سنًّا ليتحمل مشاكله.

عادت أمي إلى التليفون وقالت: إنه ليس موضوعًا يُناقش في التليفون وإنها تفضّل أن أروح لأتغدى معهما في البيت في اليوم التالي لنتحدث على مهلنا عن الموضوع. لكني ألححتُ كثيرًا حد أنها قالت: «نعم» في النهاية، إني أعرج، وشرعتْ في البكاء.

- ولماذا داريتما عليّ ذلك كل هذه السنوات؟

- حتى لا تتألم، يا ابني.

- لكن ما كان يؤلمني هو السير باستقامة يا ماما، فمنذ بدأتُ أسير بعرج توقفتْ آلام الظهر وتوقف الأرق. إضافة إلى ركن سيارتي في هايبر من دون مشكلات.

ابتهجت أمي جدًّا من كل ما كنت أقوله، لكنها طلبتْ مني ألا أعلن ذلك.

- لا أحد يعرف ذلك في عائلتنا.

- وماذا لو عرفوا؟

- لا أعرف يا ابني. افعل ذلك من أجل خاطري.

كان زواج ابنة عمي في الأسبوع التالي واضطررت لأتصنع أني غير أعرج من جديد. السيئ في الأمر أن من بين مدعوي العريس كان حارس هايبر، فرمقني بوجه عابس.

أنا أعرج- قلت له في لحظة تصادفنا بالقرب من لحم الخنزير- لكن أمي سيدة مهووسة بالمظاهر وفي الاجتماعات العائلية تجبرني على التخفي. لم يكن للعبارة أي جدوى. وفي السبت التالي، في هايبر، كنت سأركن سيارتي كالعادة في المساحة المخصصة للمعوقين، فظهر وهو يهز عصاه. لم أركن بالطبع، لكني على أي حال قمت بالشراء وأنا أعرج.

حكاية أشباح

حين مات أبي، عثرتُ في أحد أدراج مكتب عمله على علبة كبريت لم تستخدم، رغم مرور أربعين عامًا أو أكثر عليها. أذهلتني. أعتقد أن مصير الفوسفور هو الاشتعال مثلما مصير النجوم هو الانطفاء. تلك الأعواد، التي قد هربت من مصيرها الحتمي، تقع الآن في يدي لتخلق لي معضلة. افترضتُ في البداية أن رؤوسها قد فسدتْ ولا بد أنها، بالتالي، قد ضاعت فرصتها في الاشتعال. لكني فكرتُ بعدها أنه ربما لا، وفي هذه الحالة سأكون أنا أداة القدر لأنفذ مهمته. وخلال أيام، لعبتُ بفكرة إشعالها، لكني كنت أتراجع دومًا ربما مخافة أن تشتعل بالفعل، أو ربما مخافة ألّا تشتعل. فما من احتمالية من الاثنتين بدت مريحة.

بالأمس قُطِع النور، وكنت وحيدًا من دون أي شيء أضيئه. وبعد برهة من الانتظار، تذكرتُ علبة كبريت أبي وبحثتُ عنها باللمس بين أشياء تملأ مكتب عملي. وبقلب في الحنجرة، سحبت عودًا وفركته فوق صنفرة العلبة، فقفز لهب في الحال ما إن استقر حتى بدأ يضيء المكان. الغريب أنه حين أضاء لم أر مكتبي، إنما مكتب أبي. وبينما كان ينفد عود الكبريت، كنت أرى مدهوشًا كل ركن من أركان غرفة كان محرمًا عليَّ دخولها وأنا صغير. حدقت، تحت هالة جنائزية تميز بريق الفوسفور، في مكتب كان أبي يعمل عليه، وكان حافلًا، بالمناسبة، بصور أيضًا، مثل مكتبي، وبجزء من سجادة باهتة مترعة بحروقات السجائر. بدا لي أن في عمق الغرفة ثمة صورة (أمي؟)، لم أستطع تمييزها جيدًا لأن عود الكبريت حرق إصبعي واضطررت لإلقائه على الأرض، رغم أني لا أعرف فوق أي سجادة وقع، سجادة أبي أم سجادتي.

وبينما كنت مترددًا في إشعال عود آخر أم لا، عاد التيار الكهربائي وقررت ألّا. بعد قليل، عادت زوجتي وسألتني ماذا حدث لي.

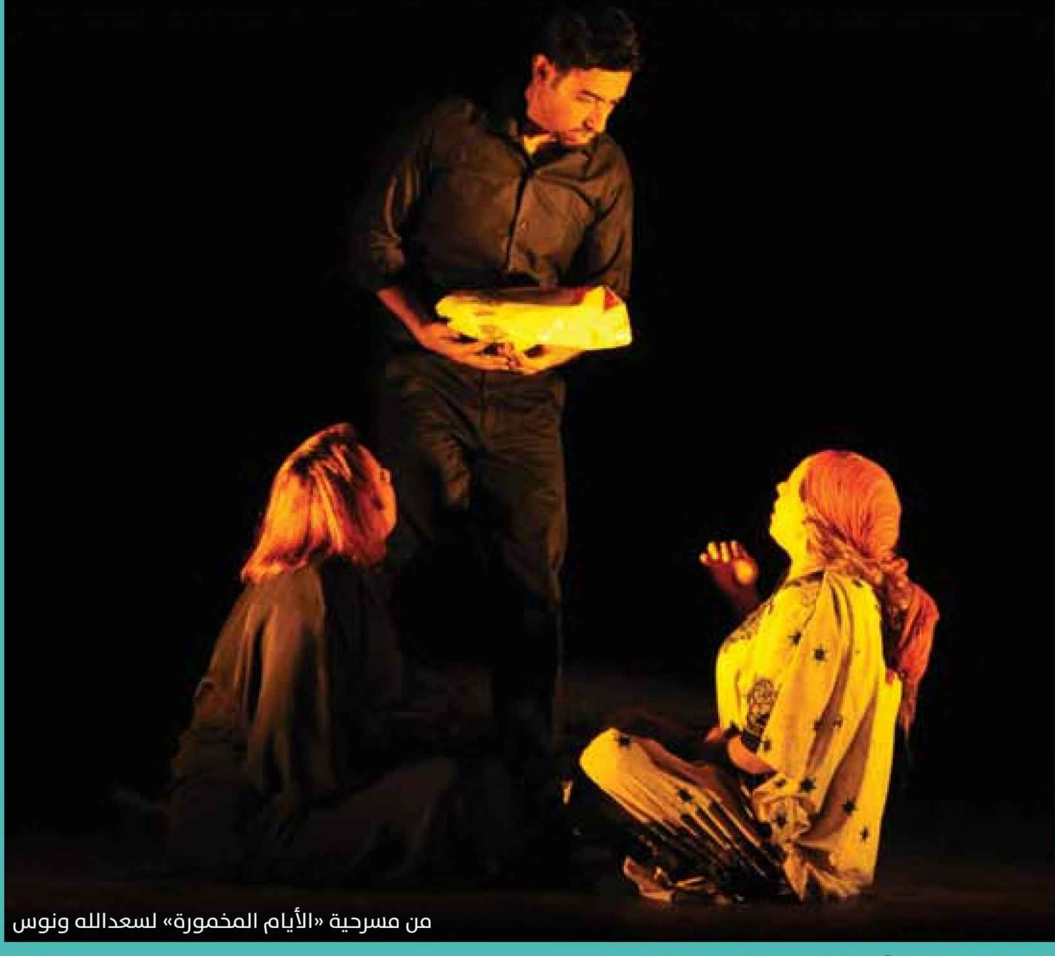
تبدو كأنك شاهدت شبحًا.

لم أقل لها: إني شاهدته بالفعل، أو كنتُ أنا شبحًا واقعًا أضاءه كبريت أبي. ومنذ أمس وأنا أحاول استحضار الصورة الغائمة التي كانت في عمق الغرفة. كانت امرأة، بالطبع، لكنها ربما لا تكون أمي. الأكبر من ذلك أنها لم تكن هي، إذ لو كانت هي لتعرفت إليها في الحال. صورة من إذن؟ أعتقد أني لن أستطيع التحقق من ذلك حتى يُقطع النور مرة أخرى، وبهذا العذر الأخلاقي أستطيع إشعال عود كبريت آخر.

مهزومون حتى العظم
رسائل سعدالله ونوس

عبلة الرويني ناقدة مسرحية مصرية

ما الذي يمكن أن نعثر عليه في رسائل سعدالله ونوس المتناثرة والمتقطعة أحيانًا، والمكتوبة على امتداد ثماني سنوات؟ ما الذي يمكن أن تخبرنا به سطور الرسائل؟ كيف تبدو صورته من قرب؟ كان أندريه جيد يتصور أن يجد (إلهًا) في رسائل دوستويفسكي، لكنه وجد إنسانًا بائسًا متعبًا ومريضًا!! وكان كافكا يفترض أن «الأشباح» تسكن الرسائل!! في رسائل سعدالله لا توجد أشباح ولا آلهة. ثمة إنسان شقيٌّ ووحيد يفترسه إحساس مرير بالغربة؛ غربة سرية يعانيها ويرعاها داخله كأنها حقيقته الوحيدة. إنسان حبيس صورته وسجين مراياه، وحيد أمام نفسه طوال الوقت. يفرغ ما في جوفه ويغوص في دخيلة نفسه. يلاحق وساوسها وهواجسها وتشققاتها، منتهيًا إلى حقيقة وحيدة وواحدة، أن الكتابة هي الفعل الإنساني الوحيد القادر على لملمة شظاياه، ومصالحته مع نفسه!!



من مسرحية «الأيام المخمورة» لسعدالله ونوس

عندما صدرت مجلة «قضايا وشهادات» ١٩٩٠م برئاسة تحرير (سعدالله ونوس وعبدالرحمن منيف وفيصل دراج) خصص العدد الأول لطه حسين «العقلانية.. الديمقراطية.. الحداثة» كتب سعدالله افتتاحية العدد، مشيرًا إلى التعارض الجذري بين موقف ثورة يوليو وموقف طه حسين، أو التعارض الجذري بين سؤال الثورة وسؤال التنوير، وتهميش ثورة يوليو (ضيقة الأفق)!! لفكر طه حسين ودوره وفاعليته كمثقف!!...«وحين كان يفترض أن يزدهر مشروع طه حسين ويتنامى في الممارسة الثقافية والنضالية، دفع إلى زاوية مهملة فخفت صوته وخبا ضوؤه»!!

افتتاحية سعدالله الحادة، دفعتني إلى كتابة مقال «يوليو وطه حسين خصومة زائفة» تعقيبًا على مقاله، وإنصافًا لعلاقة طه حسين بثورة يوليو. نشر المقال بمجلة اليسار المصرية سبتمبر ١٩٩٠م، وكان يرأس تحريرها حسين عبدالرازق، ثم قامت «قضايا وشهادات» بإعادة نشر المقال في العدد الثاني للمجلة!

في الرسائل يتوقف سعدالله أمام مقالي باليسار، وأمام تعقيب لي آخر حول افتتاحيته في رسالة سابقة، مؤكدًا أنه لا يفتعل خصومة بين طه حسين وثورة يوليو، ولكني أنا من يتعمد افتعال الخصومة معه!!

في ضريح عبدالناصر..!

في زيارته للقاهرة في أثناء مهرجان المسرح التجريبي الدورة الأولى، الذي كُرم فيها في سبتمبر ١٩٨٩م وجهت الدكتورة هدى وصفي (مدير المهرجان) دعوة للغداء لعدد من المسرحيين، وحين وقفنا ننتظر بقية المدعوين أمام البوابة الرئيسة لحديقة الحيوان بالجيزة، أشرت لسعدالله إلى السفارة الإسرائيلية الواقعة في ذلك الوقت بإحدى البنايات على الرصيف المقابل! ما إن شاهد العَلَمَ الإسرائيلي على سطح المبنى يرفرف في سماء القاهرة، حتى انتفض وتقلص وجهه، وأخرج من حقيبته قرصًا مهدئًا وتناوله، مقررًا الابتعاد من فوره!! اقترحت دعوته إلى مكان آخر بعيدًا في مصر الجديدة فمضى صامتًا!!! في الطريق توقفت أمام ضريح عبدالناصر بكوبري القبة، سألته إن كان لا يمانع في الزيارة فوافق، وبالفعل سجل في دفتر الزيارات كلمة شديدة العاطفية عن يوم وفاة عبدالناصر، وحال اليتم التي شعر بها، والحزن الذي أصابه!!...في اليوم التالي وبحس صحافي (متأخر بالطبع)! ذهبت إلى الضريح لنسخ كلمة سعدالله ونشرها.. وعندما أخبرته بذلك غضب بشدة، وأخبرني بضرورة عدم احتفاظي بنص ما كتب، وأنه لا يريد النشر!!


سعدالله ونوس

وفي الرسائل يمكن أن نلاحظ ما وراء هذا الغضب، إذ إن عبدالناصر إحدى المراجعات الكبرى في حياة سعدالله ونوس.. فعلى امتداد السنوات بحث طويلًا عن رؤية خاصة (غير أبوية) للتاريخ ووقائع، متخليًا عن كل يقين مطمئن!!

في رسائل سعدالله لا توجد أشباح ولا آلهة. ثمة إنسان شقي ووحيد يفترسه إحساس مرير بالغربة؛ غربة سرية يعانيها ويرعاها داخله كأنها حقيقته الوحيدة. إنسان حبيس صورته وسجين مراياه، وحيد أمام نفسه طوال الوقت

شعبوية منحطة

المهدئ نفسه وحبة الدواء نفسها، فتح سعدالله حقيبة وتناول حبوبه وهو يشاهد مسرحيته «الملك هو الملك» إخراج مراد منير على مسرح السلام في أثناء زيارته للقاهرة في يناير ١٩٩٠م. وصادف أن المسرحية تعرض للموسم الثالث لها. قلت له: إن المسرحية قد تبدو مختلفة عما سبق وشاهده (عندما عرضت في مهرجان دمشق المسرحي ١٩٨٨م) بسبب غياب بطل العمل صلاح السعدني، وقيام أحمد بدير بأداء شخصية (أبو عزة المغفل) مكانه!! وبالفعل خرج بدير عن النص كثيرًا، وبالغ في الإضحاك بعيدًا من النص وبعيدًا من الشخصية. في منتصف الفصل الأول، أخبرني سعدالله أنه لا بد أن يغادر! وفي الطريق لإيصاله إلى الفندق أخبرني بصوت ضيق وغاضب ثمة فارق بين «الشعبية» و«الشعبوية المنحطة» التي قدمها الممثل!! وكان محقًّا تمامًا!!

مصر بتسلم عليك

ينشغل سعدالله ونوس بسؤال الجدوى والمسؤولية، مسؤوليته بوصفه مثقفًا، ودوره ووظيفته.. ومسؤوليته الذاتية في محاولات الفهم والمراجعة وتأمل مصيره ومصيرنا، وسط تراكم من الخيبات والهزائم.. منذ هزيمة ٦٧ وانكسار المشروع الناصري.. إلى انكسار المعسكر الاشتراكي.. هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة.. وحرب الخليج وما أصابتنا به من عري كامل.. وكانت صرخاته الموجعة: «أننا مهزومون حتى العظم.. حتى الجيل الرابع أو الخامس، وأقصى حدود الإيجابية، أن نقبل الهزيمة، لا أن نراوغها.. لقد انهزمنا دون عزاء.. دون تظليلات.. وكان من قبيل تحصيل الحاصل أن ينهزم الجسد.. بعد ذلك لم يفاجئني السرطان»!!

مع تفاقم المرض ازدادت وحدته وانعزاله وصمته، وازدادت رحلته إلى الأعماق.. أغلق أبوابه في كثير من الأحيان، محاذرًا الانغماس في فوضى العلاقات اليومية والعلاقات الاجتماعية، مانحًا نفسَه الفرصة كاملة للانطلاق داخل ذاته وملاحقة خفاياه.. بتفاقم المرض والتعب والإرهاق قلَّت قدرته على الكتابة، وقدرته على التواصل.. وتباعدت الرسائل وتراجعت سطورها.. ثم اكتفى سعدالله بالتواصل بين الحين والآخر هاتفيًّا.. وحين التقيته عابرة في باريس، وأنا في طريقي إلى «أفينيون» وهو يتلقى فحوصاته وعلاجه في عام ١٩٩٤م كان ذلك في منزل المخرج السينمائي السوري عمر أميرلاي، وكانت فايزة شاويش زوجة سعدالله.. وكانت بدايات النهاية أو منتصفها أو هي النهاية كاملة.. وحين أخبرته أن «مصر كلها بتسلم عليك» بكى.. فلم يعد يحتمل المجاز.. توجعه المودة، بقدر ما يوجعه الألم.

مقتطفات

العزيزة عبلة

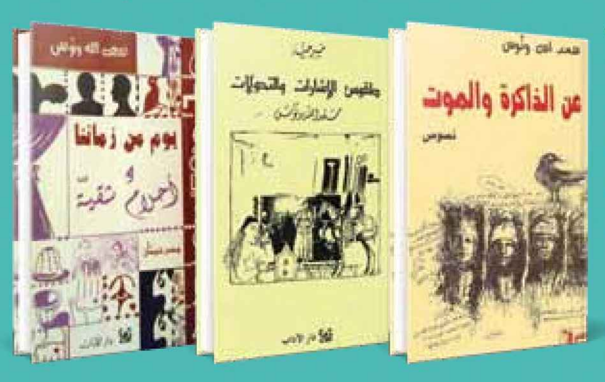
سألتك مرة عن الكتابة.. فأجبت وكأنك تردين على لوم «أنا لا أكتب إلا حين يكون لدي مزاج للكتابة» ومن المؤكد أن سؤالي لم يكن يعني اللوم، ولم يخطر في بالي أن الكتابة واجب ينبغي ألا تتهاوني في تأديته.. وأنا أكثر الناس معرفة بصعوبة الكتابة، وبعدم ضروريتها حين تكون تعذيبًا، وإرهاقًا للنفس.. ولكن ما قصدته في الواقع هو هذه الكتابة - البوح، التي تطهر الروح، وتجعل المرء أقل تعاسة، عنيت الكتابة كعلاقة داخلية يخلو فيها المرء إلى نفسه وهواجسه ومشاعره، بعيدًا من، أو في مواجهة العالم الخارجي بما ينطوي عليه من فظاظة أو ابتذال.. هذه الكتابة الشبيهة بالاستحمام، والانغمار في مياه دافئة.. ولا يهم هنا أن تأخذ الكتابة شكلًا موضوعيًّا (أي قابلًا للنشر) أو ذاتيًّا كالمذكرات واليوميات والرسائل وسواها.. وفي الحالين ليس مهمًّا مصير الكتابة، بل فعل الكتابة، وحتى هذا فإني لا أريد أن يفعله المرء إذا كان لا يحقق له اللذة والراحة!

سعدالله

العزيزة عبلة

سيطول علاجي.. البارحة زارني طبيب لبناني يعمل في أميركا، كنت على اتصال معه منذ عودتي من فرنسا، وقد وجد نتائج العلاج مرضية حتى الآن، واقترح عددًا من الجرعات الإضافية، كي يصل المجموع إلى تسع جرعات..

ذكرت ذلك لأقول، وكلما طال علاجي، زاد غوصي في دخيلة نفسي، ورقت صلتي بالعالم الكثيف حولي.. طبعًا ليس الغوص في النفس جديدًا علي، لكنه زاد كثيرًا بعد المرض.. ومن الغريب أن نفْس المريض هي بالدرجة الأولى جسدية، إنها خلجات ومخاوف وآلام واستجابات وذكريات وأماني الجسد بالذات.. هل أحاول الإجابة عن سؤالك حول حسية أعمالي الأخيرة؟.. إطلاقًا.. فالجسدية التي تستغرقني إنها شيء آخر، يختلف تمامًا عن تلك التي برزت في أعمال هذا العام، على حد تعبيرك، وهي غامضة بالنسبة لي غموضها بالنسبة لك.. من الغريب، ولعلك لاحظت ذلك على التليفون، كلما حاولت الحديث عن أعمالي الأخيرة أشعر بالسخف، وبأني أعبر بكلاشيهات مكررة عن حالات هي أشد غِنًى وجدة.. هل قلت غنية وجديدة؟.. صدقيني لست متأكدًا من غناها أو جدتها.. حاولت أن أعيد قراءة «الطقوس» لكي أجيب على أسئلتك، فأصبت بالخيبة، ولا أستطيع أن أقرأ أكثر من بضعة مشاهد، وشعرت أن حبي لها قد تبخر.. كانت فترة الكتابة غنية وجديدة! نعم.. هذا يمكن أن أؤكده. وقد قلت لك مرة: إني أمارس حرية



جديدة، كانت مغلولة في داخلي، وكنت أستكشف نفسي والعالم حولي.. كنت أجازف.. تمامًا كانت كتابة مجازفة، وكنت أنبش مخزوني، وأستكمل (أو هذا ما يخيل إلي) تظهير الجوانب الخفية من رؤيتي المركبة للإنسان والعالم...

سعدالله

العزيزة عبلة

في القاهرة كنت أملأ دفترا كاملًا.. كنت أكتب كل يوم.. أما هنا فإني لم أكتب حرفًا واحدًا.. وهذه الرسالة تتثاقل دون إضافات مهمة.. كانت لجنة التحكيم رديئة، ووزعت الجوائز بناءً على ترتيبات سياسية ودبلوماسية ونفسية والجميع له حساباتهم ولهم مصالحهم، وأعتقد دون مبالغة أن نتائج التحكيم ستسهم في دفع المسرح العربي خطوة أخرى نحو الرداءة.. نودي على اسمي بين المكرمين.. إني سخيف ومضحك.. صفقوا لي بحرارة.. إني سخيف ومضحك.. وقفت على المنصة.. إني سخيف ومضحك.. أعلنوا قرارات لجنة التحكيم.. إني سخيف ومضحك.. بدأ الفائزون يعتلون المنصة، ويتناولون جوائزهم وأنا متعب من الوقوف.. إني سخيف ومضحك.. امتلأت القاعة «أكل وشرب ونفاق وأكاذيب».. إني سخيف ومضحك، وقف الوزير وبدأ يتكلم بركاكة عن أهمية تكريم الفنانين ولا أحد يصغي إليه وسط صخب الملاعق والأحاديث والدخان، بدأ النداء على المكرمين سهير البابلي.. إني سخيف ومضحك.. وتتالت الأسماء. الجو خانق وأنا لا أكاد أجد الهواء اللازم للتنفس.. سعدالله ونوس.. إني سخيف ومضحك.. تناولت الميدالية والحقيبة، والتقطت الصور التذكارية مع سيادة الوزير.. إني سخيف ومضحك.. خرجت جريًا، عدت إلى الفندق، وذهبت إلى المطعم، أكلت لقيمات، صعدت إلى الغرفة ورميت الميدالية والحقيبة.. إني سخيف ومضحك.

سعدالله

العزيزة عبلة

كنت أهيئ نفسي أيضًا لأن أشرح لك وقع ما سمته الثورة المضادة ذات الأساس الموضوعي «البيريسترويكا» على تفكيري وعلى توازني الداخلي.. في الحالين كنت أفقد الجدار الذي أتكئ عليه سياسيًّا، ووجوديًّا أيضًا.. وفي الحالين كان عليَّ أن أعود مع نفسي، ووسط مرارة فظيعة ويزيدها فظاعة تعالي الأصوات الشامتة، واحتفالات قوى اليمين والظلام بالنصر.. أقول أن أعود إلى نفسي إلى البدء، وإلى التساؤل.. لماذا؟.. وأين الخطأ؟ وكم كنت نزيهًا في مواجهة هذا الخطأ؟ وإلى أي حد

> **«إننا نكتب وبكثير من المشقة؛ لكي ندافع عن المستقبل، وليس لنحرق البخور حول الماضي!.. أريد ثورة يوليو، ولكن دون ما ارتكبته من أخطاء، ودون تنظيمها الفردي والبوليسي والشعائري.. أريد تلك الإرادة الوطنية الصلبة لبناء الاستقلال ومقاومة التبعية..»**

تواطأت؟ وإلى أي حد بسطت التاريخ؟ وإلى أي حد في اتكالي اليقيني المطمئن، أستجيب إلى بقايا لاهوتية إيمانية مستقرة في نسيج لا وعيي؟

لا أريد بعد اليوم ذلك اليقين المطمئن.. في الحالتين كان ثمة خطأ دفعنا ثمنه غاليًا، ولأني أكثر نضجًا من الاعتقاد أن الخطأ مؤامرة، أو سوء حظ أو قدر غامضٌ، فإن علي أن أتقصى هذا الخطأ في التاريخ، وليس في مجال آخر.. إني أتشدق كثيرًا بضرورة وأهمية الوعي التاريخي.. لكن الوعي التاريخي ليس شعارًا، ولا تحيزًا أيديولوجيًّا.. إنه ممارسة، إنه نقد وإعادة نظر متواصلة، إنه باختصار فك ارتباط نهائ ي مع اللاهوت والإيمان المطمئن.. وبالتالي مع المقدس بكل أشكاله.. هل يفضي ذلك إلى ضرب من العدمية؟ الاحتمال وارد، لكنه لا يلغي الاحتمال الآخر، أن يعيش المرء، مستقلًّا، وأن يكتب وعيه نقديًّا، وأن يجد إمكانية منفذ أو إشارة إلى تاريخ أفضل أو إخفاقات أقل..

سعدالله

العزيزة عبلة

كل شيء قاتم ومبتذل ومسف!.. المهرجان يؤذن بالانتهاء.. شاهدت كل العروض.. ضحالة وتدهور.. لا إبداع ولا هموم حقيقية.. وإننا نعود القهقرى..

منذ فترة طويلة لم أشعر بمثل هذه الوحدة الداخلية.. وحدة فيها تقزز فيها خوف، وفيها حزن أيضًا كان ينبغي أن آتي.. ولكن من المؤكد أنها آخر مرة في حياتي!.. سأعود إلى قوقعتي وحياتي اليومية وأوهامي التي أنسجها وحيدًا في غرفتي وبين كتبي، هناك يبدو للعالم كثافة وتبدو للأفكار أهمية، وتتخذ الثقافة بعدًا مصيريًّا.. أما هنا فلا شيء إلا الكذب والفساد وموت الأمل.. إلى هنا تعني كل هذه المظاهرات والمهرجانات والمؤتمرات، وحتى لقاءات وسهرات المثقفين والفنانين.. أتعرفين ما نحن في مجتمعاتنا؟!.. إننا -نحن

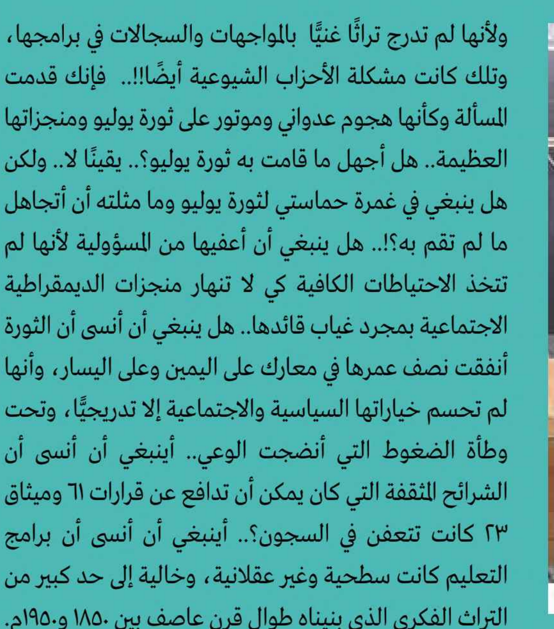

من مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات»

المثقفين- سلطة ظل شاغلها الأساسي أن تصبح سلطة فعلية، أو أن تنال فتاتًا في السلطة الفعلية.. إننا قفا النظام ولسنا نقيضه أو بديله، ولهذا ليست لدينا أطروحات جذرية، ولا آفاق مختلفة، والمراوغة تطبع عملنا، وتشكل جوهر سلوكنا.. ياللخيبة!.. وياللحزن!!

سعدالله

العزيزة عبلة

قرأت مقالك في «اليسار» حول تقديمي لعدد طه حسين ولا أدري إن كنت أنا الذي أفتعل الخصومة أو التوتر بين ثورة يوليو وطه حسين، أم أنك أنت التي تفتعلين الخصومة معي!! لن أكرر هنا الوثائق المفعمة بالدلالات، ولن أعيد التأكيد بأن طه حسين حين كتب في يناير ١٩٢٣م وهو الشهر الذي حلت فيه الأحزاب والحياة البرلمانية «لن نرضى من الثورة إلا بأن يتسع سلطان العقل، حتى يغزو بالمعرفة نفوس المواطنين، وبأن يعظم سلطان العقل حتى لا يخشى رقيبًا حين يعلن ما يرى خطأً كان أم صوابًا»..«والعقل الحر هو الذي لا يقبل دكتاتورية مهما يكن لونها، ومهما يكن غرضها، ومهما يكن أسلوبها في الحكم».. لم يكن يلقي الكلام على عواهنه، إنما كان يعبر عن مخاوف حقيقية، وعن رفض صريح لمفهوم الضباط الأحرار عن المجتمع المدني والديمقراطية.. وفي حين أن الفكرة التي أردت أن أعبر عنها هي مدى الضرر الذي لحق بالثورة ولحقنا معها؛ لأنها لم تتبنَّ الإنجازات الفكرية التي تحققت قبل قيامها،



ولأنها لم تدرج تراثًا غنيًّا بالمواجهات والسجالات في برامجها، وتلك كانت مشكلة الأحزاب الشيوعية أيضًا!!.. فإنك قدمت المسألة وكأنها هجوم عدواني وموتور على ثورة يوليو ومنجزاتها العظيمة.. هل أجهل ما قامت به ثورة يوليو؟.. يقينًا لا.. ولكن هل ينبغي في غمرة حماستي لثورة يوليو وما مثلته أن أتجاهل ما لم تقم به؟!.. هل ينبغي أن أعفيها من المسؤولية لأنها لم تتخذ الاحتياطات الكافية كي لا تنهار منجزات الديمقراطية الاجتماعية بمجرد غياب قائدها.. هل ينبغي أن أنسى أن الثورة أنفقت نصف عمرها في معارك على اليمين وعلى اليسار، وأنها لم تحسم خياراتها السياسية والاجتماعية إلا تدريجيًّا، وتحت وطأة الضغوط التي أنضجت الوعي.. أينبغي أن أنسى أن الشرائح المثقفة التي كان يمكن أن تدافع عن قرارات ٦١ وميثاق ٢٣ كانت تتعفن في السجون؟.. أينبغي أن أنسى أن برامج التعليم كانت سطحية وغير عقلانية، وخالية إلى حد كبير من التراث الفكري الذي بنيناه طوال قرن عاصف بين ١٨٥٠ و١٩٥٠م.



ولكن لا.. إنك تعرفين القصة أكثر مني.. وتعرفين أن ثمة أخطاء، وثمة سلبيات، وأن انتماءنا إلى الثورة ودفاعنا الحقيقي عنها، لا يكون بالدفاع عن الأخطاء والإغضاء عن السلبيات.. والمسألة ليست إيمانًا دينيًّا!.. إننا نكتب وبكثير من المشقة، لكي ندافع عن المستقبل، وليس لنحرق البخور حول الماضي!.. أريد ثورة يوليو، ولكن دون ما ارتكبته من أخطاء، ودون تنظيمها الفردي والبوليسي والشعائري.. أريد تلك الاندفاعة الحية.. أريد تلك الإرادة الوطنية الصلبة لبناء الاستقلال ومقاومة التبعية.. أريد تلك الرؤية الوحدوية الثاقبة.. ولكني أريد مع هذا كله الأسباب التي تغير الإنسان، وتكسبه الوعي والحرية، وتجعله مقاتلًا في سبيل هذه المكاسب وحاميًا لها!

سعدالله

من كتاب يصدر قريبًا بعنوان «متعة الكتابة»، يضم رسائل سعدالله ونوس إلى الناقدة المسرحية عبلة الرويني خلال السنوات (١٩٨٨ - ١٩٩٦م) وتتناول الرسائل عددًا من القضايا الفكرية والمسرحية، وكثيرًا من الأحداث الثقافية الواقعة في تلك الفترة.. عن زيارته للقاهرة.. رأيه في المهرجانات المسرحية العربية التي حضرها.. والأعمال المسرحية التي تناولت نصوصه وأثارت كثيرًا من الجدل.. وقد خَصَّت الناقدة المسرحية «الفيصل» بمقتطفات من مقدمة الكتاب وعددٍ من الرسائل.



خالد الرفاعي
كاتب وأكاديمي سعودي

المجلات الثقافية السعودية ومواجهات التحديات!

يحمل هذا العدد من «الفيصل» الرقم ٥٠٠ ويتزامن مع مرور أربعين عامًا على انطلاقة المجلة، شهدت خلالها «الفيصل» تحولات مفصلية وخاضت تجارب مهمة وواجهت تحديات صعبة. وفي هذه المناسبة، ننشر مقالًا للدكتور خالد الرفاعي، عن أحوال المجلات الثقافية، عربيًّا وسعوديًّا.

تعدّ المجلات الثقافية واحدة من أهمّ الأدوات التي غذّت العقل والوجدان العربي منذ بدايات العصر الحديث، وواحدة من أكثر الوسائل استخدامًا في المشروعات النخبوية الرائدة، التي ساهمت في «مواجهة الاستعمار»، و«تحرير الهوية العربية»، و«إحياء التراث»، و«إعادة الاعتبار للأدب والفنّ»، و«تجديد الفكر». وما من أحد يستطيع التقليل من القيمة الثقافية التي خلّفتها مجلات عربية رائدة كالمقتطف ١٨٧٦م، والأستاذ ١٨٩٢م، والمشرق ١٨٩٨م، والهلال ١٨٩٢م، والمجلة الجديدة ١٩٢٩م، والرسالة ١٩٣٣م، والفكر المعاصر ١٩٦٥م، ومواقف ١٩٦٩م، والناقد ١٩٨٨ وغيرها؛ فقد مثلت -بتنوّعها واختلاف منطلقاتها وأدواتها وغاياتها- توق المثقف العربي إلى التجديد والتواصل الحضاري، وصراعه من أجل الهوية العربية، ورؤيته الجديدة للذات والآخر. كما قدمت صورة واسعة للاختلاف الفكري بين النخب تجاه هذه الموضوعات وغيرها، ولا تزال المواد التي نشرتها هذه المجلات، والمسارات الفكرية والثقافية التي اجترحتها تجذب انتباه المؤرخين والراصدين والمعنيين بقراءة العقل العربي إلى يومنا هذا، بل ربما كانت فاتحة لأسئلة ومراجعات جديدة.

ولم يكن المشهد الثقافي السعودي استثناءً من هذا السياق، فقد حظي خلال القرن الماضي بمبادرات متعدّدة (لمؤسسات وأفراد) أفضت بنا إلى صدور مجلات ثقافية مهمة، من مثل: مجلة المنهل ١٩٣٧م، والقافلة ١٩٥٢م، والعرب ١٩٦٦م، والمجلة العربية ١٩٧٥م، والفيصل ١٩٧٧م، وعالم الكتب ١٩٨٠م، إضافة إلى عدد كبير من المجلات التي صدرت لاحقًا عن مؤسسات أكاديمية وإعلامية وثقافية، وتعثّرت أو ما زالت تغالب التحديات. وجميع هذه المجلات كانت تهدف إلى خدمة الفكر والأدب والفنّ، والانطلاق منها لإغناء ما يمكن أن نطلق عليه (النشاط الثقافي التنويري) بالقياس على طبيعة تلك المرحلة. وقد احتضنت هذه المجلات أصواتًا متعددة في كثير من القضايا الفكرية والثقافية والأدبية والاجتماعية، ومهّدت لولادة ظواهر مهمة في المشهد الثقافي السعودي، ومدّت مسارًا واسعًا مكّن من تحقيق قدْرٍ جيد من التواصل بين المثقف السعودي والمثقف العربي، ومن ثمّ بين المشهد الثقافي السعودي والمشهد الثقافي العربي. ومع أهمية الالتفاتة الجادة إلى الموقف النقدي الذي يقلّل من قيمة ما قدمته أو تقدمه هذه المجلات نظرًا إلى محدودية (الجدلي) أو (المغاير) في طرحها، فإنّ ثمة راصدين يؤكدون قيمتها، ويذهبون بعيدًا في توصيف جوانب الثراء فيها، لذلك ما فتئوا يطالبون بتعاهدها، بل بتدخل الدولة لحمايتها بصفتها مكتسبًا ثقافيًّا مهمًّا، وأداة ما زالت قابلة للاستثمار وقادرة على العطاء. ولأنني أحد المؤمنين بأهمية الدور الذي نهضت به هذه المجلات خلال القرن الماضي من جهة، وبأهمية المنعطف التحديثي الذي تمرّ به بلادنا اليوم من جهة أخرى، ولأنني أنظر إلى المجلات الثقافية بصفتها وعاءً له خصوصية لا يمكن أن تؤمّنها لنا أوعية أخرى كالصحافة اليومية والمؤلفات واللقاءات المنبرية، فإنني أرى أهمية إثارة الحوار حول واقع المجلات الثقافية السعودية واحتمالاتها، والبحث الموضوعي في أسباب نجاح بعضها وإخفاق بعضها الآخر، واستعراض جميع الآراء التي استهدفتها، وبخاصة بعد التوقّف المفاجئ مؤخرًا لبعض المجلات الثقافية، واتساع دائرة الشائعات حول إمكانية توقف مجلات أخرى ذات أهمية أكبر كمجلة العربي الكويتية!

ويبدو لي أنّ تعجيل الحوار حول واقع ومستقبل المجلات الثقافية يتأكد اليوم بسبب تشكّل صوتٍ يحاول الإقناع بعبثية استمرار هذه المجلات، ويجتهد في في تصوير عجزها عن القيام بأي درجة من التفاعل في هذه المرحلة المثقلة بالمتغيرات. ويتجاهل أصحاب هذا الصوت أنّ التحديات التي تواجه المجلات الثقافية ليست وليدة

هذه المرحلة ومتغيراتها وإن تفاقمت بسببها، بل هي قديمة قدم المجلات الثقافية نفسها، وهنا تجدر الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولاهما: أنّ التحديات التي تواجه المجلات الثقافية العربية تشبه إلى حد بعيد التحديات التي تواجه صناعة المجلات الثقافية في العالم كلّه، وإن كانت تتضخم في العالم العربي بسبب المشكلات التي يعانيها السياق الثقافي العربي في مجال حرية التفكير والتعبير، وطغيان الطرح المتشدّد، وضعف المؤسسات الثقافية، وغياب ثقافة الملكية الفكرية، والحماية القانونية. وثانيتهما: أنّ هذه التحديات ليست خارجية وحسب كما تلحّ أكثر المقاربات حين تقف عند أزمة (الورقي) في مقابل (الإلكتروني)، والعجز المالي، وضعف التوزيع، وعزوف القراء، بل داخلية أيضًا، لها علاقة أولًا بقناعة القائمين على المجلة بأهمية الوظيفة التي تنهض بها، وبقدرتهم على تأمين متطلباتها الرئيسة وتطويرها. ومجرد استحضار هاتين الجزئيتين يجعلنا نتعامل مع هذا الملف بقدر كافٍ من الهدوء، وبموضوعية تباعد بيننا وبين الطرح الإقصائي، الذي لا يرى معالجة المريض إلا في تسريع عملية موته!

إنّ من المهم أن نستحضر أن ثمّة مجلات ثقافية محلية وعربية تراجعت أو تعثرت أو توقفت في بداياتها قبل نصف قرن أو أكثر، مع وجود المناخ الثقافي المناسب، وتوفر الدعم المالي، وذلك لمشكلات داخلية، لا تختلف كثيرًا عن المشكلات التي تعاني منها مجموعة كبيرة من المجلات الثقافية في هذه المرحلة. ومن الخطورة بمكان أن نجهل أو نتجاهل دور العوامل الداخلية في نجاح المجلات الثقافية أو فشلها، وفي مقدمتها: الصيغة الإدارية (فرد- مؤسسة حكومية- مؤسسة خاصة- مؤسسة ثقافية- مؤسسة غير ثقافية). خبرة رئيس التحرير في مجال الصحافة، والتزامه بشرطها. الوعي بأسئلة المشهد الثقافي السعودي وهواجسه. القدرة على المنافسة والإثارة والتطوير والتجديد.

وربما كانت مجلة «الفيصل» مثالًا مناسبًا في هذا السياق؛ لكونها إحدى المجلات التي نجحت في الاهتمام بالعوامل الداخلية، والاعتماد عليها في تجاوز أبرز العقبات التي تتعرض لها الصحافة اليوم، ويكفي أن أشير هنا إلى ثلاثة عوامل (داخلية) رئيسة:

أولًا- تشكلها في رحم مؤسسي، فهي في الأصل أحد منتجات دار الفيصل الثقافية التي أسسها الأمير خالد الفيصل في عام ١٩٧٧م، ثم انتقلت ملكيتها إلى مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية التابع لمؤسسة الملك فيصل الخيرية في عام ١٤١٢هـ / ١٩٩١م. وقد كانت هذه المظلة بمنزلة المغذي الرئيس للمجلة، تمامًا كما هي حال «المجلة العربية» التابعة لوزارة الثقافة والإعلام، ومجلة «القافلة» التابعة لأرامكو، وغيرها من المجلات المنتمية إلى مؤسسات تتمتع بالقوة المادية والمعنوية.

ثانيًا- قدرتها على إثارة وإثراء جوانب مهمة في الفكر والثقافة والأدب، وحين عادت «الفيصل» إلى الاحتفال بمرور أربعين عامًا على صدورها وجدت نفسها أمام مادة ثرية في الكم، ومتنوّعة في موضوعاتها وقضاياها، ومتميزة في عمق تناولها، فضلًا عن القيمة النوعية لكتّابها.

ثالثًا- إسناد رئاسة التحرير منذ البدء إلى شخصيات فاعلة في المشهد الثقافي، أو مسكونة بالهمّ الثقافي بشكل من الأشكال، ويمكن أن أستحضر هنا شهادة الدكتور عبدالله الغذامي للتميز الذي حققته مجلة «الفيصل» خلال المرحلة التي شهدت المواجهة بين أنصار الحداثة وخصومها، إذ يقول: «لعبت مجلة الفيصل دور المحايد الذي يعطي كل الأطراف حقها في التعبير ولا يمنع طرفًا من طرف أو عن طرف، أي: إنه ينشر لك وضدك في آنٍ واحد، ويترك القراء يرون بعينهم كامل الصورة...» (المجلة الثقافية: صحيفة الجزيرة، ع٤٧٣، في: ٦ يوليو ٢٠١٥م). وتأخذ هذه الشهادة أهميتها من كونها صادرة عن طرف مهم في قضية الحداثة، وهو الأمر الذي يعبر عن قدرة «الفيصل» حتى على إقناع الأطراف الفاعلة بأهمية ظهور الصوت الذي يخالفها! وقد حافظت (الفيصل) طويلًا على هذا المكتسب، فلم تسند منصب رئاسة التحرير إلا إلى أسماء تملك حضورًا جيدًا في المشهد الثقافي، ولديها المعرفة أو الخبرة الكافية في مجال الصحافة؛ لذلك كانوا قادرين على إثراء مسيرتها بموازنتهم بين العوامل الخارجية والعوامل الداخلية، تلك التي تتحكم - مجتمعة - في نجاح أي مجلة وإخفاقها.

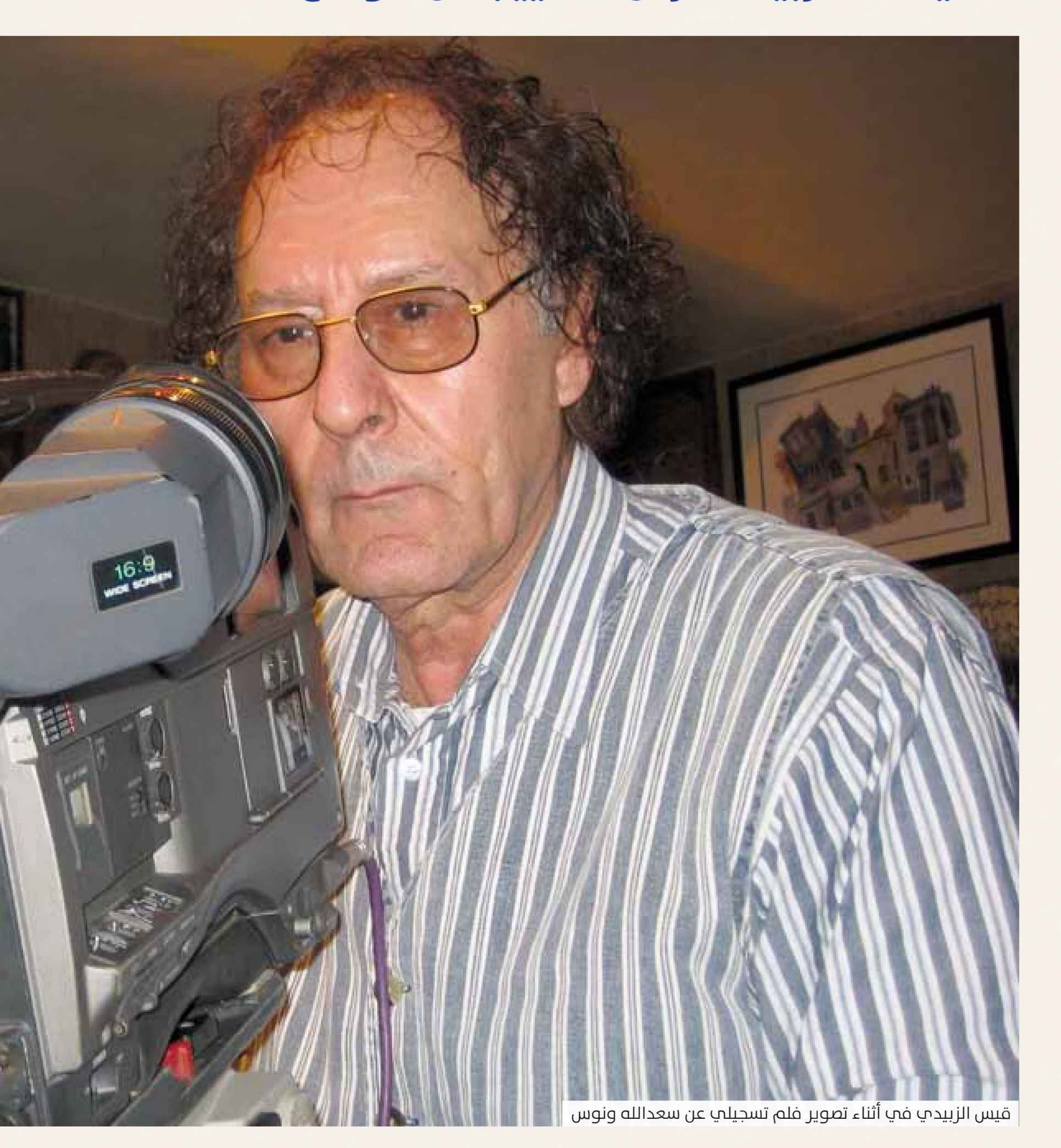
وأخيرًا: إن النظر إلى المجلات الثقافية من نافذة مجلة «الفيصل» والمجلات التي تتمتع بالعوامل نفسها، يجعل السؤال ملحًّا عن قدرة مجلات أخرى على الاستمرار في ظل (انشغالها) بالعوامل الخارجية عن العوامل الداخلية التي أشرت إلى أهمها - بإيجاز- في الجزئيتين السابقتين.

ومع اتفاقنا جميعًا على صعوبة التحديات الخارجية التي تواجه المجلات الثقافية، فإنني على درجة كبيرة من الإيمان بقدرة العوامل الداخلية على تجاوزها، متى وعينا بأهميتها، وأخضعناها للمراجعة والتطوير.

يرى أن الأيديولوجيا وسيلة للاقتراب من الواقع وفهمه

قيس الزبيدي:

السينما العربية تمارس التغييب عن الواقع



قيس الزبيدي في أثناء تصوير فلم تسجيلي عن سعدالله ونوس

بعد أن أنجز قيس الزبيدي المونتاج لفلمي التسجيلي «حلب مقامات المسرة»؛ الذي قمنا بتنفيذه في بيته في برلين؛ أجريت قبل مغادرتي له ولبرلين؛ حوارًا سينمائيًّا مسجلا بقي داخل الأشرطة لسنوات طويلة... أعتقد أن هذا الحوار يتيح الفرصة للإطلال على تجربة هذا السينمائي؛ وعلى تصوراته السينمائية؛ وآرائه التي – كما أعتقد – لا تزال راهنة؛ وتحمل الأهمية حتى اليوم، وبخاصة لبلدان عربية قررت أن تلج مجال الإنتاج السينمائي الوطني. لذلك قررت الإفراج عن هذا الحوار للمرة الأولى.

يبدأ قيس بالقول:

«إن رؤيتي كسينمائي لأي فلم عربي جديد؛ تقوم على مدى القدرة في السيطرة على وسائله التعبيرية وإدارة الممثل. من هذا المنطلق أراه خطوة متقدمة أو متأخرة؛ في موقعه ضمن وضع السينما العربية».

- **أتقصد أن أي فلم عربي جديد؛ لا ينفصل بالنسبة لك عن وضع السينما العربية؟!**

■ فعلًا! تقييمي لا ينفصل عن نظرتي للوضع العام للسينما العربية.

أنظر للفلم متسائلًا إلى أي مدى يطرح هذا الفلم «موديلًا» جديدًا عبر الوسيط السينمائي؟! وهل من الممكن الاستناد إليه ليكون مفيدًا في دفع عملية التعبير لدى السينمائيين العرب ولدى المتلقي؟! فلمك «الليل» كموديل؛ أهم من فلمك «أحلام المدينة » مثلًا! هذا ليس انتقاصًا من «أحلام المدينة» كموديل أو كأهمية! لكن «الليل» أكثر أهمية في السينما العربية. لقد قدمت السينما التسجيلية في العالم؛ نماذج متطورة جدًّا؛ كان لها تأثير كبير في السينما الروائية؛ ليس بتناول المادة؛ أو الموضوع؛ إنما بالأساليب والأشكال والصياغة الجديدة في التعبير. وانعكس هذا على الأعمال الروائية. فإذا لم يتسنَّ للرؤية الدرامية أن تتعامل مع مادة تسجيلية؛ وتكتشف غناها وتحافظ على الصدق والأمانة؛ فهذا يضع هذه الرؤية أمام مشكلة! ها نحن معًا الآن حاولنا «فهم» المادة التسجيلية التي صورتها حول صبري مدلل؛ والمصورة ضمن تصور روائي؛ بهدف رسم «بورتريه» لصبري مدلل؛ كشخصية روائية في الفلم التسجيلي.



• لقد اعتمدت في تحقيق هذا الفلم تصورًا روائيًّا لبناء فلم تسجيلي. والبنية الروائية مستمدة من التماس مع الشخصية المصورة.

■ هناك حالتان وطريقتان أو منهجان للتعامل مع الواقع: إما الواقع كما هو في وضعه اليومي! أو أن نصنع له موديلًا فنيًّا؛ نتعامل معه يحاكي الواقع؛ لكنه ليس هو الواقع.

في الفلم التسجيلي يكون الموديل واقعيًّا والتعامل معه فنيًّا. وبالتالي فإن العلاقة تعود إلى ما يحاكي الواقع والواقع ذاته. الموديل في الفلم الروائي هو موديل مبتكر! مصنوع ليعالج فنيًّا؛ ليس لأنه فقط موجود في الواقع؛ وينتهي حينما ينتهي تصويره.

حين تصور صبري مدلل مثلًا؛ وينتهي التصوير فإن حياته تبقى مستمرة. الآن إلى أي مدى تستطيع أن تصنع أنت موديلًا يكون له علاقة بحياته الفنية والعائلية والاجتماعية؛ فهذا سيكون شكل من الأشكال. ولا يفقد الميزة الأساسية للفلم التسجيلي؛ أي كشيء موجود في الواقع؛ بغض النظر عن المعالجة، أما في حالة أن أرى فلمًا وأتعرف على شخوصه بينما هم ليسوا في الواقع؛ فهنا نبتعد عن الصدق والأمانة. الحقيقة هنا خط أحمر... حين شاهدت فلم «صبيان وبنات» ليسري نصر الله؛ اكتشفت أن استخدام الروائي في التسجيلي قد جعلني أغير من نظرتي لطبيعة المشكلة؛ يعني أن الشيء الذي شاهدته في الفلم هو شيء ليس موجودًا في الواقع. السؤال إلى أي مدى يستطيع الفلم التسجيلي إيجاد شكل فني؛ لخلق موديل لظاهرة واقعية؛ توجد في شكله ومعالجته؛ وتكون قادرة رغم الحرية والابتكار والإبداع؛ على أن لا تغير أو تزيف في هذا الواقع؟!

• أعتقد أن تجربتك التسجيلية - على الأقل في المرحلة التي عملت بها في سوريا - كانت خلالها السينما التسجيلية تسير على المنوال نفسه؛ الذي تناقضه وتنتقده؛ وهي كذلك إلى اللحظة التي جرى فيها الانتقال من تعبير السينما «الوثائقية» إلى مصطلح «السينما التسجيلية». وانضويت أنت وغيرك من السينمائيين السوريين آنذاك تحت هذا الشعار. بمعنى أن السينما التي يصنع صانعها موديلًا فنيًّا لنفسه؛ ويحاول أن يجر الوثيقة وفق الموديل الفني؛ ليعبر عن الواقع ولا يزيفه. إضافة لذلك فإني أتساءل عن مفهوم السينما الوثائقية؛ دون أن يكون للمؤلف موديل فني.

■ قانونية الظاهرة وشرعية المنهج؛ قضايا ليس لها علاقة بوجود موديل فني فقط؛ إنما بوعي الموديل! وإلى أي مدى يكون الموديل قادرًا على أن يحتوي الظاهرة.

• حين تراقب شخصًا في يوم من حياته؛ تحتاج إلى ٢٤ ساعة. وأول مسألة تحتاجها هي أن تختزلها في ساعة واحدة. فما المحطات التي تختارها؟ وما مدى درايتها في التعبير عن هذا اليوم؛ وهل هذا اليوم الذي اخترته يوم عادي وغير مهم؟

■ قد تلجأ إلى تشكيل هذه الـ ٢٤ ساعة ليس من يوم واحد؛ بل من أيام خلال سنة. وهنا البناء الدرامي هو الموديل. في الفلم الروائي يجب أن تعمل وفق تصور درامي وجمالي. أما مسألة إعادة البناء؛ وإعادة إنتاج الحالات اليومية بشكل تمثيلي؛ فإن هذا سيكون تمثيليًّا. فكما صنع آيزنشتاين السينما الروائية بشكلها الجديد؛ فإن يوري إيفانز هو الذي صنع للسينما التسجيلية شكلها الجديد؛ وفتح الباب كما بريخت في المسرح؛ لصناعة موديلات أخرى على نفس المنوال المذكور. فحين ذهب يوري إيفانز ليصور مظاهرة عمالية، ووصل متأخرًا عن المظاهرة التي كانت قد بدأت، فقد اتفق مع النقابة باعتباره نصيرًا لقضاياهم؛ أن ينظموا له مظاهرة ليصورها. فأعادوا تمثيل المظاهرة لكن تدخل البوليس جعل المظاهرة الممثلة حقيقة.



من فلم «الليل»

• هل نعد السينما التسجيلية التي حققتها مع بعض السينمائيين السوريين؛ قد انطلقت من الواقع والتعبير عن الواقع بصورة وثائقية؛ أم انطلقتم من موديل في أذهانكم؛ وكان في الغالب فكريًّا وأيديولوجيًّا فأسَّستم لأنفسكم سينما سمَّيتموها تسجيلية؟! هل يمكن أن نلقي نظرة على هذه السينما بمنظور اليوم؟!

■ إذا كنت أريد أن أختار قضية من الواقع لأتحدث عنها؛ فأنا لا أقف عند جانب أو شكل أو عنصر أو منهج يحددني؛ إلا إذا كان هذا الشكل أو العنصر أو الطريقة تغير في طبيعة الموضوع؛ وتصنع منه شيئًا آخر. إن هدفي دائمًا استخدام كل شيء ممكن بدون حدود. فالأساس هو الموضوع. قد يجوز أن أكتشفه بشكل أكبر أو أكثر أو أعمق؛ من خلال تماسّي مع الواقع. ولكن باعتبار أن السينما هي لغة الدال والمدلول؛ وأن الأشياء في السينما بتجاورها وتداخلها تأخذ دلالات ثانية. فالأشياء التي أراها في الواقع؛ تأخذ في الوقت نفسه دلالات جديدة؛ وهذا أساس التعبير في السينما التسجيلية.

في السينما الروائية نحن لا نرى الأشياء الواقعية؛ ولكن عبر الأشياء الواقعية يحاول كل فلم أن يخلق دلالاته ولغته؛ فأنت تستطيع أن تعيد بناء العلامات في الفلم الروائي وفق ما تراه؛ إذ إن الفلم هو تصور عن الواقع وليس الواقع ذاته. في الفلم التسجيلي أستمد التصور مباشرة من الواقع؛ بعدها يتشكل لدي التصور الفني عن هذا الواقع. في المرحلة التالية يكون عملي مركبًا. من جهة يكون العمل على هذا التصور بشكل فني ودرامي؛ كما تفرض علي طريقة التصوير. بعدها لا يمكن أن أشكل الأشياء وأغير الجغرافيا وأحرك الناس كما أشاء، أثناء التعامل الفني في تشكيل هذا الواقع.

تطوير المنهج والوعي به

• تحدثت عن أن السينمائي يعرف دائمًا دلالات الأشياء؛ ويعرف أيضًا أن يربط بين المادة المصورة ليخلق منها دلالات جديدة. ألا ترى معي أن الموديل الأيديولوجي في عقله؛ والخبرة الحرفية التي لديه؛ تقوده إلى موديل أيديولوجي أكثر منه موديلًا واقعيًّا! بالتالي إن السينما التسجيلية لم تكن مرة سينما تسجيلية! بل كانت كما عبر عنها أي سينمائي ضمن مرجعية أيديولوجية أو تعبيرية خاصة به كسينما مؤلف. هذه قضية مهمة؛ تتطلب إعادة النظر بالتسمية؛ سواء كان الفلم رؤية ذاتية مستمدة من الواقع؛ أو كان تسجيليًّا يصور الواقع بمرجعية ذاتية أو أيديولوجية؛ فما الفرق؟ إذا كانت في آخر المطاف سينما ليس لها علاقة إلا بمؤلفها.

■ هذا صحيح! لكني لخصت التيارات الموجودة. وبالرجوع إلى المصادر؛ هناك ثلاثة تيارات. وما تقوله أنت هو واحد منها. أعتقد أنك تتذكر ما يسمى «سينما الحقيقة» التي كانت تستبعد المونتاج باعتبار أن المونتاج هو شكل من أشكال التزييف. فنشأ عن ذلك؛ شيء جديد هو اللقطة المشهد؛ حيث تتابع الأشياء؛ ولا يتغير

في الفلم الروائي يجب أن تعمل وفق تصور درامي وجمالي. أما مسألة إعادة البناء؛ وإعادة إنتاج الحالات اليومية بشكل تمثيلي؛ فإن هذا سيكون تمثيليًّا. فكما صنع آيزنشتاين السينما الروائية بشكلها الجديد؛ فإن يوري إيفانز هو الذي صنع للسينما التسجيلية شكلها الجديد

المكان؛ وتستمر اللقطة دون انقطاع. كانت هذه محاولة الأمانة للواقع؛ وقد لعب هذا دورًا في الأربعينيات. لكن النقطة المهمة في تلك الفترة؛ التي كانت نقطة تحول وحققت شيئًا جديدًا؛ هي طريقة أفلام وكتابات آيزنشتاين؛ وبخاصة بعد ما حققه أورسون ويلز في فلم «المواطن كين» واستخدامه للمونتاج البصري داخل اللقطة ذاتها؛ وتجاور الأشياء داخل اللقطة؛ ليس من خلال المونتاج الأفقي كما فعل آيزنشتاين. طبعًا آيزنشتاين كانت له أسبابه؛ ليس فقط الفكرية والبصرية؛ بل أيضًا التقنية؛ التي فرضت عليه خياراته المونتاجية. وما كان يسمى المونتاج الأفقي؛ والتتابع والمونتاج العمودي الذي ظهر بشكل واضح في فلم «المواطن كين». كانت المشكلة في الفلم التسجيلي أيضًا؛ والتطور التقني لعب دورًا أيضًا؛ ما دفع لتحقيق أفلام صادقة تعبر عن الواقع؛ من دون تدخل أيديولوجي لقولبة الواقع.

لم يكن الوصول لذلك إلا عبر تطوير المنهج ووعيه. حين شاهدت في البداية الأفلام التي تحققت عن فلسطين؛ تبين لي أن الذين يحققون هذه الأفلام يحققونها من دون وعي للمنهج.

• على صعيد السينما التسجيلية في سوريا؛ هل نستطيع أن نقول: إنها لم تعبر عن الواقع بل عن مواقف مسبقة من الواقع؟

■ سؤال يصعب البت فيه! وهي في الحقيقة ليتها كانت أيديولوجية. بمعنى لم يكن الموقف من الواقع تامًّا. كان هناك ثمة شيء مشترك بيني وبين بعض السينمائيين التسجيليين هو «المنهج» والموقف من الواقع.

• يمكننا أن نتساءل هل كان هناك سينما تسجيلية في سوريا مثلًا؟

■ في رأيي لم يكن! لكني عمليًّا؛ كما أتذكر؛ فإني بعد أن عدت من الدراسة في ألمانيا؛ واشتغلت في سوريا؛ كنت أدرك أهمية السينما التسجيلية؛ ليس من أجل الواقع؛ بل من أجل السينما

العربية ككل ومن أجل السينما في سوريا في تلك الظروف. السينما في العالم نشأت وبدأت أصلًا كسينما تسجيلية؛ وكان هناك دائمًا هذا التزاوج والتداخل بالخبرات وبمعرفة الواقع؛ وانعكاس هذا الواقع في السينما التسجيلية والروائية ضمن أساليب ورؤى متعددة ومختلفة. لم يكن هذا متوافرًا لدينا. ففكرت أن الذي يستطيع تغيير هذه المعادلة هو الاتجاه نحو الواقع وكشفه عبر الفلم التسجيلي. وتعليم المتلقين لهذه السينما لدينا؛ أن يقبلوا فكرة أن الفلم يتناول ويعالج الواقع. السينما عمومًا وبشكل خاص العربية والمصرية تغيبك عن الواقع. والمتفرج العربي حين يذهب إلى صالة العرض؛ فهو يذهب ليس ليرى الواقع... لقد كنت واثقًا تمامًا أن الجمهور يرى الفلم ليهرب من الواقع. وأنه إذا دخل ليشاهد فلمًا تسجيليًّا يمكن أن يغادر الصالة. فاعتقدت أن طريق السينما العربية يجب أن يتأسس ويمر عبر جسر السينما التسجيلية.

• هل كانت هذه نظرة تكتيكية؟!

■ لا! أبدًا! كانت نظرة تأسيسية. لكن تصادف هذا مع عودة المخرج عمر أميرالاي من دراسة السينما؛ الذي منذ أن عاد كان قد اختار أن يكون سينمائيًّا تسجيليًّا. لم يكن عمر مثل بعض آخر من السينمائيين العائدين من الدراسة. الذين كانوا يعتقدون أن عليهم أن يحققوا فلمين أو ثلاثة قصيرة؛ ومن ثم الانطلاق إلى السينما الروائية، وينهوا علاقتهم بالسينما التسجيلية التي كان تصورها غائبًا بالنسبة لهم. أنت تعرف أن بعضًا ممن قدموا بعض النماذج التسجيلية الجيدة؛ ما أن حققوا فلمهم الروائي الأول؛ حتى كانوا يعتبرون أن علاقتهم بالفلم التسجيلي قد انتهت. دعني أصارحك بأنك أنت حالة استثنائية ومختلفة. لقد كان لديك مسعى خاص كمؤلف، وتصوُّر يرى أن السينما سينما بذاتها؛ سواء كانت روائية أو تسجيلية. وليست تلك الأفلام التسجيلية التي حققتها وحدك كـ«حلب مقامات المسرة»؛ أو بالتعاون مع شريكك عمر أميرالاي كفلم «نور وظلال» أو «مدرس»... كل هذا ليس مصادفة. لقد خرج عمر أميرالاي من معطف ثورة الطلبة ٦٨؛ وعدت أنت من دولة اشتراكية؛ فالأيديولوجيا ليست هي التي جمعتكما. ربما كان للأيديولوجيا بنسب مختلفة؛ دور في تلاقينا. لكن ما جمعكما وجمعنا هو السينما. في المرحلة الأولى فكرت في الفلم التسجيلي؛ وكان بالنسبة لي هو «الحياة كما هي»، وأن الأيديولوجيا وسيلة للاقتراب من الواقع وفهمه.

في السينما الروائية نحن لا نرى الأشياء الواقعية؛ ولكن عبر الأشياء الواقعية يحاول كل فلم أن يخلق دلالاته ولغته؛ فأنت تستطيع أن تعيد بناء العلامات في الفلم الروائي وفق ما تراه؛ إذ إن الفلم هو تصور عن الواقع وليس الواقع ذاته

الوسيط الأدبي

• ألا يمكن أن نلاحظ من الكتابات النظرية التي نشرتها؛ وتلك التي ساهمت فيها؛ والتظاهرات السينمائية التي أقيمت آنذاك؛ ما يجعلنا نستنتج أن النظرة التسجيلية لم تكن تأسيسية. السؤال: أهي مطية، أم هدف أيديولوجي؟! أرجو أن تجيبني بروح من النقد الذاتي يا قيس!

■ حقًّا وللدقة!. بدأت الحكاية منذ أن قرأت روايات غسان كنفاني! «عائد إلى حيفا» و«ما تبقى لكم» و«رجال في الشمس». وانتبهت لطريقة السرد عنده، وقضية الزمن وتداخله، وتعدد الرواة. كان ذلك يعني بالنسبة لي وجود كل «الموديلات». واكتشفت السينما عند غسان كنفاني. قد يكون السرد الأدبي جاهزًا؛ رغم أنه لغوي أو وصفي. لكن هذا وكما عبر عنه آيزنشتاين منذ زمن بعيد بقوله: «نحن في منطقة مليئة بالكنوز؛ ولم نكتشف إلا الشيء اليسير من هذا الكنز». هذه الحقيقة إذا فككناها الآن؛ وفق الطرق الحديثة؛ فإن آيزنشتاين كان يعني مفهومه لـ«اللغة السينمائية». ويعني الاعتراف بطبيعة الوسيط الأدبي. أما الوسيط السينمائي فهو البحث ليس عن الأشياء الجاهزة؛ بل عن الخفي والخاص بك.

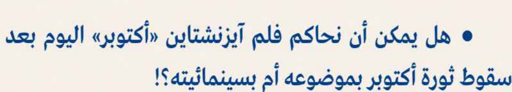
• كي ننصف آيزنشتاين فقد كان لديه إيمان كبير بهذا الكنز؛ وبهذا الوسيط السينمائي الذي يتضمن كل الدلالات الممكنة إلى الدرجة التي قد تكون قادرة على إيصال تجريدات الفلسفة.

■ فعلًا! لو أخذنا فلمه «المدرعة بتيومكين» أو «أكتوبر» فهما خزان هائل جدًّا! لقد كان «المدرعة بتيومكين» ينتمي للسينما التسجيلية بدرامية ما؛ وهو عبقرية نادرة حتى في خياره لنمط البناء الذي ابتكره لهذه الدراما. وهو أيضًا أحد أشكال ما يسمى التلاعب بالزمن؛ الذي يندرج في الحكاية وبزمن السرد. فزمن السرد في مشهد سلالم أوديسا في فلم المدرعة بتيومكين كما تتذكر؛ كان أطول من زمن الحالة الواقعية للسلالم. اكتشف آيزنشتاين هذا المفهوم للزمن السينمائي بعبقريته. في هذا المشهد لدينا من يركض هابطًا ومن يلاحقهم؛ وكان من الممكن تصويره بلقطة واحدة؛ لكنه كان يبني زمنًا سينمائيًّا خاصًّا؛ هو زمنه.


من الفلم التسجيلي «بعيدًا عن الوطن»

ويبني الحقيقة السينمائية لزمن السرد. كان لغسان كنفاني في أدبه علامات سينمائية؛ وكان لديه نظام علامات أدبي صرف. فكان يبني زمنه الخاص للسرد الأدبي في رواياته. مثلًا تقرأ مونولوج داخلي؛ وراء مونولوج؛ ثم آخر لا ينتمي للشخص الأول؛ ثم الآخر؛ فتقرأ ذلك كمن يحادث نفسه؛ ويحاورها أو يحاور الآخر.

يقول بازوليني: إن «كتابة النص السينمائي هي بنية من أجل بنية ثانية؛ وحين تتحقق البنية الثانية تذوب فيها البنية الأولى».



• هل يمكن أن نحاكم فلم آيزنشتاين «أكتوبر» اليوم بعد سقوط ثورة أكتوبر بموضوعه أم بسينمائيته؟!

■ القصد أن المحاكمة لا تأتي من القضية؛ إنما من اللغة؛ وهذا الذي يمكن أن يحوله من فلم عن موضوع؛ إلى فلم ينتمي للثقافة العالمية. كما فعل كوراساوا في «راشامون» إذا أخذنا مثلًا فلمك «الليل» فأنت لتبني زمنك السينمائي؛ قد جمعت بين أزمنة مختلفة نراها من دون تدخل من المونتاج في المشهد الذي تحدثنا عنه. في هذا المشهد السينما هي الحاضر؛ وأرى الواقع أمامي؛ ثم يحدث تغيير بالزمن؛ ثم يحصل ذاك التداخل بالزمن حيث زمن منام الأم؛ ثم زمن المحاورة مع الابن وتعليقه لها عن المنام؛ وزمن احتلال القنيطرة من الإسرائيليين عام ٦٧... في هذا المشهد شكل من أشكال العلامات الأيقونية السينمائية؛ التي هي واقعية؛ لكنها تأخذ مدلولات أخرى. هذا يفتح لي إذا كنت أريد أن أعمل فلمًا؛ تجربة التعامل مع الزمن انطلاقًا مما كان قد تحقق؛ لابتكار زمني من جديد. هذا المشهد أعتبره قاموس باكتشاف الدلالات؛ وفضاء الدلالات. ويعطي الجرأة للآخر لاستخدام هذا الفضاء وابتكار دلالات أخرى. نحن إذا أخذنا هذا المشهد ودققنا به؛ كيف كتبته؛ ثم كيف بنيته كمكان؛ وكيف بنيت الديكور الخاص به؛ وكيف اخترت الجغرافيا؛ وكيف حركت الكاميرا لتمسك ببناء المشهد وعلاماته ودلالاته؛ فكل هذا يدل على تصور وعلى نظام وعلامات.

لقد وجدت لنفسي معادلة عملية؛ ترجع إلى تكويني الاجتماعي والفكري والأدبي؛ وهي أن الأفلام يجب أن تعبر عن ثقافة سينمائية؛ وأن هناك مهامَّ أمام السينما التسجيلية والروائية العربية. ليس بالضرورة أن أكون مسؤولًا عن إنجاز هذه المهام؛ لكن لا بد من المساهمة فيها. وأن أساهم مع غيري من أجلها. وبالتالي: لماذا لا أساهم بفلم يحققه سينمائي آخر؟! وبقدر ما تتيح لي هذه الظروف؛ يجب أن أساهم بإنجاز هذه المهمة؛ بذلك أكون قد حققت نفسي أيضًا. وسينتج عن ذلك فائدة ذاتية؛ وتطوير لثقافتي ولفهمي ولتجربتي. كان هذا لدي أشبه بكوني أدافع عن قضية؛ تتبناها ذاتيًّا وموضوعيًّا؛ وهي معشوقتك؛ وتناضل من أجلها؛ بل ربما تدخل السجن من أجلها. الأفلام التي تسعى لمواجهة هذه الإشكالية السائدة؛ هي قليلة ونادرة. كان هذا الجانب من الدور؛ ملتبسًا لدى السينمائيين والنقاد. بالنسبة لي كان السؤال: أي فن نصنعه؟ وأي نوع من الفن؟ وما هي أشكاله؟ وبالتالي ما هي إشكالية هذه الأشكال؟!

• من الذي يبحث عن وطن أنت أم السينما؟!

■ (بعد تفكير طويل) لقد ألقمتني حجرًا!

• جرحك؟!

■ نعم! على صعيد روحي ووجداني؛ لقد تسللت إلى داخلي فلمستها بجرحك!

في فلم «الصحراء الحمراء» لأنطونيوني؛ كانت المرأة التي تحاول أن تتكئ على أحد؛ كان الكل ممن تراهم غير قادر على أن يسندوا أنفسهم.

فتصرخ: فورغيت إت! المسح عملية صعبة. يجب ألا يغيب عن روحك؛ إني في كل ما كنت أسمعه منك، كنت أشعر أني أمام المرآة أسمع صوتي الداخلي. أمام كل واحد يا قيس مرايا يرى فيها الآخر نفسه.

• أنت هنا اليوم في برلين التي فقدت جدارها؛ تعيش بعد أن فقدت وطنك ثم ملجأك، من هي برلين بالنسبة لك؟

■ برلين هي كما تسميها «إمبراطوريتي» التي خلعت عن عرشها.

مهرجان المسرح الثنائي.. مشهديات بصرية

تزاوج بين العمق الفكري وابتكار فضاءات جديدة

أحمد الطراونة كاتب أردني

تكبر علاقة الحب كل يوم بين الشارقة والمسرح، وتتراكم التجربة المسرحية وسط التفاف عشاق المسرح حولها عربيًّا وعالميًّا، ووسط دعم ومساندة عاشق المسرح حاكم الشارقة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي، لتبدو عاصمة للمسرح العربي، والمرتكز الأهم لفعالياته المتنوعة ما بين المهرجانات والمسابقات والندوات الفكرية والورش الفنية والملتقيات والحوارات المتنوعة التي لا تتوقف على مدار العام، فتكون بذلك قِبْلة المسرحيين العرب.



من العرض العماني

تسعى الشارقة لإدامة الفعل المسرحي على صعيد الإمارة نفسها كما على الصعيد الخليجي والعربي؛ إذ أخذت على عاتقها نشر ثقافة المسرح وتطوير أدوات تلقيه والإسهام في توسيع دائرة الاهتمام به، وتأسيس بِناهُ التحتية، فبدأت في سبعينيات القرن الماضي بالعمل على المدرسة كحاضنة مهمة يمكنها أن تصنع ثقافة مسرح. وتدور عجلة الوعي بالمسرح في الشارقة منذ أن تأسست «جمعية المسرحيين الإماراتيين» في ثمانينيات القرن الماضي لتعمل بدعم وتشجيع من حاكم الشارقة، ليتوّج ذلك بتأسيس أيام الشارقة المسرحية التي عملت على خلق فضاءات مهمة لتطوير أدوات الفنان الإماراتي والعربي وتجسير الفجوة الفنية بين المبدعين العرب من خلال إتاحة فرص التلاقي.

ويستمر التشابك مع المسرح بكل آفاقه، ويخرج المولود الجديد «مهرجان الإمارات لمسرح الطفل»، الذي يؤكد بفكرته أهمية أن يُربَّى أطفالنا على حب المسرح وارتياده والمشاركة فيه والتفاعل معه، والشعور بأهميته واحترامه، إضافة إلى تنمية حس الكتابة للمسرح من خلال إطلاق جائزة الشارقة للتأليف المسرحي المدرسي، كوسيلة من الوسائل التشجيعية والحافزة للطلبة إلى خوض غمار التأليف للمسرح والتدريب على ذلك. وفي السياق ذاته يستمر عشاق المسرح في إمارة المسرح في اجتراح الأدوات والوسائل المتنوعة لخلق أشكال من المسرح، فيضاف إلى ما سبق «مهرجان الشارقة للمسرح المدرسي»، لجميع مدارس الإمارة، و«مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي» الذي يقام كل سنتين بهدف تنشيط الحياة المسرحية، و«مهرجان المسرح الكشفي» و«مهرجان خورفكان المسرحي»، و«مهرجان الشارقة للمسرح الصحراوي» الذي يسعى إلى استكشاف فضاءات مسرحية تزاوج بين أشكال التعبير الأدائي والسردي من خلال فن المسرح، و«مهرجان كلباء للمسرحيات القصيرة»، ومهرجان «دبا الحصن للمسرح الثنائي». وتنفتح الشارقة على المسرح العربي فتمدّ يدها للمسرح الخليجي من خلال «مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي»، و«مهرجان الخليج للفرق الأهلية»، إضافة إلى ما تقدمه الهيئة العربية للمسرح من نشاط مسرحي عربي كبير، من خلال «مهرجان المسرح العربي» الذي يقام كل عام في عاصمة عربية، وجائزة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي للإبداع المسرحي الخليجي والعربي.

أعمال مكتملة الرؤى البصرية

في مهرجان «دبا الحصن للمسرح الثنائي» في دورته الثالثة لهذا العام قدمت عدد من الفرق المسرحية أعمالاً مهمة ومكتملة الرؤى البصرية والفكرية، وأوجدت نوعًا من النقاش الفكري والفني العميق من أجل الوصول بالمشهد المسرحي العربي إلى حالة النضج التي يسعى لها أهل المسرح بكل تنويعاته. برنامج العروض الذي جاء متنوعًا في اختياراته سواء على صعيد الشكل أو الفكرة قدم فرصة مهمة لكثير من الشباب للتلاقي وللاستماع لوجهات النظر المختلفة من أصحاب التجارب المسرحية العميقة من خلال فرصة الحوار التي اتيحت للمشاركين في الندوات التقييمية أو الفكرية وصولًا إلى تشابك التجارب والمراكمة عليها.

العرض الإماراتي «فردة دماغ» لفرقة المسرح الحديث، الشارقة، من تأليف جاسم الخراز، وإخراج إبراهيم سالم، وتمثيل إبراهيم سالم ومرعي الحليان، جاء نصه مشتبكًا مع الواقع بتجلياته المختلفة يختزل في طياته رؤى الكاتب لهذا الواقع والتحديات التي يفرضها، ويظهر ذلك من خلال مقولة العمل الرئيسة: «البحر غدار والحذاء كنز لا يفنى» أو من خلال عنوان العمل: «فردة دماغ» ليشتبك الكاتب من خلال هذه المقولات مع الواقع السياسي والاجتماعي، ويمس بشكل مباشر منظومة القيم المهترئة ويرصد تجسداتها مسرحيًّا «حتى ماسح الأحذية يصب جام غضبه على الحذاء لأنه لا ينصاع إلى أدوات تلميعه». تختزل الفكرة الكلية للنص حالة الصراع الطبقي والقيمي الاجتماعي، ومن خلال لغة عالية جاءت على لسان الأستاذ الجامعي وماسح الأحذية، ويرسل الكاتب من خلال هذا الحوار جملة من الأسئلة كان آخرها كتاب التاريخ الذي قدم رمزية مهمة اختزل من خلالها الكاتب أننا وسط هذا الضياع لا نمتلك إلا اجترار الماضي. الاشتباك الذي راوَحَ بين السطحي والعميق، والضمني والصريح، والمادي والروحي، في مسرحية «فردة دماغ» أوحى للمخرج بتشكيل فضاء عمله

من خلال خلق جدلية الصراع بين الحذاء والكتاب، وثنائية الضوء والعتمة والدلالات اللونية لتعمّق هذه التضادات الطرح الفكري للعمل وتخلق معادلًا جماليًا، أسهمت مفردات سينوغرافيا محمد جمال ومؤثثات الخشبة مثل الألوان المستخدمة ومفردات الديكور وعلاقتها بالمطروح، وكذلك الإضاءة ومصوغات المكان مسرحيًا في تبسيط فكرته، وجعلها أكثر ملامسة لواقع المشاهد الذي اشتبك هو الآخر مع مجمل مكونات العرض منذ لحظاته الأولى.

العرض الأردني «العرس الوحشي» لفرقة المسرح الجامعي، والنص للكاتب العراقي فلاح شاكر الذي أخذه عن رواية الكاتب الفرنسي «يان كفيلك»، اجتهد فيه المخرج محمد الجراح في صياغة رؤية إخراجية اقتفت النص إلى حد كبير، رغم تنويعاته المهمة التي أثثت فضاءات العرض، وقدرة ممثليه (أريج دبابنة، وراتب عبيدات) على أداء أدوارهم بخفة على خشبة المسرح وتنقلهم بسلاسة ضمن مناطق الحركة المتاحة. في النص الذي جاءت حكايته محملة بالأفكار والحوارات الفكرية استند الكاتب على فكرة الاغتصاب لينفذ منها إلى كثير من التفرعات الفكرية التي عالجت كثيرًا من القضايا الإشكالية في سياقات استحضار المحتل وفكرة اغتصاب الوطن، وما ينتج عنها من ولادات سفاحية غير معرفة النسب، فتبقى هذه النتائج رهينة الأسباب التي جاءت بها، وتتصارع مع الحالة السائدة التي تعدها نشازًا، أو شذوذ. الرؤية البصرية سيطرت على الرؤية الفكرية وظهرت الخشبة تجسد التناقضات النفسية التي يحملها شخوص العمل بشكل واضح جسَّدها الممثل راتب عبيدات إلى جانب الممثلة أريج دبابنة من خلال الحالات النفسية والانفعالات المترافقة مع الصراعات الداخلية والخارجية فبدا العمل بهما أكثر نضجًا، ليظهر العرض يعج بالصور والدلالات والمضامين الفكرية التي تحيلنا للكثير من القضايا التي تستحق النقاش والتأويل على صعيد مجمل العمل.

هواجس وأفكار مظلمة

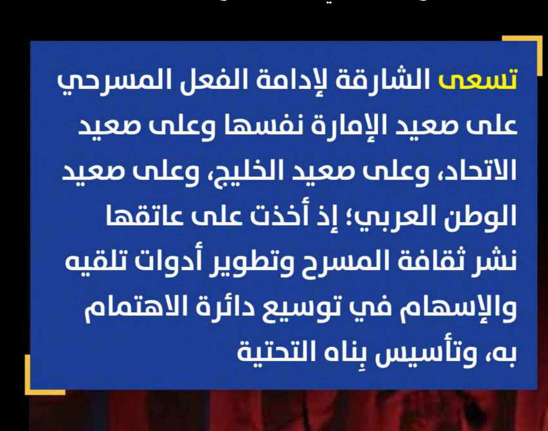
العرض المغربي «جون لينون لم يمت» لفرقة زنقة آرت، إعداد وإخراج عماد فجاج، وتمثيل عصام الدين محرم وفيروز عميري)، يعرض النص قصة حياة «عبدالمولى» الرجل الذي يعيش الهواجس والأفكار المظلمة وتتقاذفه الأوهام تحت أعين حارسته التي تنتهي هي الأخرى بحبه، وطرح أسئلة إشكالية عميقة بدلالات وإيحاءات ترمز للسلطة والقوة معًا، وسط مجتمعات لم تعد تعترف بالتابوهات وتهزها كل حين في سياقات تشكيل الوعي من جديد وبناء مداميكه الفكرية التي تستند إلى هز الراكد وتثوير بناه الفكرية والعقدية. عماد فجاج استخدم سينوغرافيا بسيطة لكنها تتماهى في عمقها مع النص، ولعل الدجاجة التي لا تزال في قفصها هي الأخرى تحمل مدلولات عميقة من خلال سجنها في قفصها، ومحاورتها بلغتها، وصولًا إلى إخراجها من القفص وتركها في فضاء مرتبك لتفعل ما تفعل، فالشباب العربي الذي كان مسجونًا كدجاجة في أقفاص الحرية خرج من قفصه، وعاث فسادًا في كل شيء لأنه خرج ولا يزال يحمل في ذاته الرعب وقلة الحيلة والمعرفة. وأظهر فجاج قدرة واضحة في توظيف العناصر البصرية والسمعية، فظهر فضاء عرضه متكاملًا ومتناغمًا في مجمل عناصره: الأداء التمثيلي، والأزياء، والإضاءة، وغيرها لتشكل فرجة مسرحية جميلة.

العرض المصري «الخلاص» لفرقة المشوار المسرحية، يقول عنه مخرجه محمد مرسي: «أنا أعمل المسرح وعيني على فكرة المتعة من مجمل العمل وأحاول أن أعيد الأمور إلى أصولها» أخذه مرسي عن نص إفريقي بعنوان: «ووزا ألبرت» من تأليف فرقة مسرح الساعة في جوهانسبرغ، ويتكلم عن التفرقة العنصرية من خلال شخصين يطرحان فكرة المسيح



وعودته، ماذا يتمنى هؤلاء من فكرة عودة المسيح، ثم قمت بإعادة بناء النص من خلال استحضار فكرة الخلاص وإلقاء الضوء على عدد من المشاكل والقضايا الاجتماعية التي يعانيها الشباب المصري والعربي بشكل عام. القصة المتقطعة المتماسكة التي تلقاها الجمهور كانت سببًا أساسيًّا في إنجاح هذه الفرجة، وذلك من خلال نقلها نبض الشارع المصري وارتباطها بالواقع من خلال مضامين ورسائل النص التي تؤكد على دوافع البحث عن الخلاص لشرائح واسعة من المجتمع، ومن خلال حوارات جاءت ناضجة في كثير من المواقع، ومتباينة ومتنوعة حسب خلفيات الشخصية وأبعادها النفسية ودلالاتها الأيديولوجية والسياسية، المحمّلة بطابع احتجاجي ضد أوضاع الفقراء والمضطهدين

تسعى الشارقة لإدامة الفعل المسرحي على صعيد الإمارة نفسها وعلى صعيد الاتحاد، وعلى صعيد الخليج، وعلى صعيد الوطن العربي؛ إذ أخذت على عاتقها نشر ثقافة المسرح وتطوير أدوات تلقيه والإسهام في توسيع دائرة الاهتمام به، وتأسيس بناه التحتية



من العرض الأردني

في المجتمع العربي عمومًا، لتعكس المشاهد الموجعة والأفكار التي يحملها الشباب للخلاص، التي تتغير من مشهد لآخر انطلاقًا من الفنان ومرورًا بالبائع المتجول وليس انتهاءً بالمهاجر غير الشرعي. والعرض من تمثيل المخرج نفسه محمد مرسي وإيهاب يونس.

دلالات السفينة ومفارقاتها

العرض العُماني «العاصفة» لفرقة صلالة الأهلية، من تأليف وإخراج عماد الشنفري، وتمثيل عبدالله الشنفري وأشرف المشيخي، ويستند على عدد من المرتكزات كان أهمها أيقونة السفينة التي جاءت تحمل كثيرًا من الدلالات والمفارقات، ومن خلال نص غير مكتوب أسهم الارتجال في بعض الأحيان في زعزعته. قصة العرض التي استندت على شخصيتين تعملان في محل لغسيل الملابس، ووسط الضجر والشعور القاسي في تحمل مرور الوقت، يقرران أن يقوما بأداء عرض مسرحي تجري أحداثه داخل سفينة، فيستخدما جميع أدوات المصبغة التي يعملان فيها لتجسيد فكرة السفينة وتعميق دلالات قطع الأزياء التي تناثرت في هذه المصبغة، فتتعرض السفينة لعاصفة هوجاء، ويكتشف القبطان أن المحرك لا يعمل، وليس لديهم مراكب للنجاة، وذلك بفعل فساد مساعده. يستخدم المخرج جميع الأدوات التي تحضر على الخشبة إضافة إلى الإضاءة التي أسهمت في تطوير الإحساس بالحكاية من خلال العاصفة التي تضرب السفينة وتثير الخوف والرعب، وتزيد من تعميق الأزمة بصريًّا. استندت الحوارات على كثير من الجمل التي تحيل إلى دلالات سياسية واضحة، من خلال تنويعات مختلفة دينية وسياسية تكشف عن شروط طبقية قاسية وصارمة لا تتنازل عنها.

في الدورة الثالثة من المهرجان التي جاءت حافلة بالتنوع الفكري في الحوارات والنقاشات والندوات التقييمية نوقش خلال الندوة الفكرية للمهرجان: «الفضاءات المسرحية الجديدة وآفاقها» وتحدث في جلسات اليوم الأول التي أدارها المسرحي عبدالله راشد الدكتور باسم الأعسم من العراق، والدكتور رشيد منتصر من المغرب، والمخرج والكاتب التونسي عماد المي. وفي الجلسة الثانية شارك الدكتور فراس الريموني من الأردن. في اليوم الثاني تحدث في الندوة التي أدارها سمير محمد إبراهيم من موريتانيا، عياد زياني، والدكتور أحمد عبدالرازق، وعلية الخالدي، وأحمد الحناوي.

طارق الناصر:

الموسيقا الجديدة لم تصل إلى حال الانصهار المنشودة

هيا صالح كاتبة أردنية

قدّم الفنان الأردني طارق الناصر، منذ مطلع تسعينيات القرن الفائت، أعمالًا متنوعة في مجالات التأليف الموسيقي والتوزيع الموسيقي والموسيقا التصويرية لأعمال درامية لاقت نجاحًا ورواجًا كبيرين بين الأوساط الفنية والشعبية على السواء، ليثبت بذلك قدرته على التقريب بين الجمهور العادي والموسيقا التي طالما نُظر إليها على أنها موجّهة للنخبة لا لسواهم.

كانت انطلاقة الناصر في مجال الموسيقا التصويرية، مع «الجوارح» و«نهاية رجل شجاع»، المسلسلين الشهيرين اللذين أخرجهما نجدة إسماعيل أنزور عام ١٩٩٤م، وهو ما وضعَ الفنانَ الشابَّ ضمن أفضل مؤلّفي الموسيقا التصويرية في العالم العربي وفتح له الآفاق الرحبة في هذا المضمار. وقد أصدر الناصر بعد هذه التجربة المهمة ألبومًا موسيقيًّا بعنوان «يا روح» عام ١٩٩٨م. كما وضع موسيقا فلم «مجنون ترانزيت» الذي أخرجته ساندرا نشأت وأدى دور البطولة فيه الفنان نور الشريف (٢٠٠٨م). وبالتوازي مع هذه التجربة، قدم الناصر أعمالًا أعاد فيها التوزيع الموسيقي لمقطوعات من الفلكلور الشعبي، وفيها تمكّن من الارتقاء بهذه الموسيقا إلى مصافّ الموسيقا الكلاسيكية التي تستوعبها كبرى المسارح العربية والعالمية.

المحطة الأبرز في مسيرة طارق الناصر، كانت تأسيس فرقة «رم» التي أصبحت في مدة قصيرة من أبرز الفرق الموسيقية العربية؛ إذ قدمت حفلاتها في عشرات الدول حول العالم، وشاركت في كبرى المهرجانات وتعاونت مع فرق عالمية شهيرة. واستمدّت «رم» خصوصيتها مما قدّمته من موسيقا تتواشج مع الصحراء، وبخاصة صحراء وادي رم التي تقع جنوب الأردن.

«الفيصل» التقته فكان هذا الحوار:

• لنبدأ من المناخات التي أثّرت فيك وأسهمت في تأطير إبداعك وأنت تخطو خُطاك الأولى في عالم الموسيقا..

■ في مقتبل تجربتي تأثرت بمدينتي؛ مدينة إربد التي تقع شمال الأردن وتتميز بسهولها الخضراء والممتدة على مدى البصر. كان هذا المشهد الريفي الطبيعي يأسرني فأجلس قريبًا من شبّاك الصفّ لأتأمّل الخارج.. كان الطلاب في وادٍ وأنا في وادٍ آخر، وأحيانًا كنتُ أضع السماعات على أذني لأنصت للموسيقا خلال الحصص المدرسية، بعد ذلك قررت أن تكون الموسيقا خياري وطريقي، فتركت المدرسة وتمسّكت بهذا الخيار ولا أزال. وغالبًا ما يكون الريف وجهتي عندما أبدأ العمل على مشروع موسيقي جديد. ففي الريف وحده يمكنني أن أحقق التوازن والتصالح مع الذات. وأشير أيضًا إلى الدور الذي لعبته البيئة الأسرية وأجواء البيت في تشجيع توجهي نحو الموسيقا، فجدّتي من الشام ومن أصول تركية، وأمي وخالاتي لهن باع طويل في الفن التشكيلي وتذوق الموسيقا، وفي أواخر السبعينيات كانت إحدى خالاتي تدرس في دمشق وكانت تُحضر لي أشرطة متنوعة، تعرفت فيها إلى فرقة العاشقين وحسين نازك، وبالطبع الموسيقا الرحبانية وأغاني فيروز.. ثم انتقلت إلى بيتهوفن وكلاسيكيات الموسيقا التي شكّلت مرجعيةً لي لا بد من استحضارها بين حين وآخر.

ما زلنا نحاول التعرّف إلى الموسيقا الموجودة على الأرض، وعندما ننتهي من هذه المهمة النبيلة والشاقة في آنٍ، يمكننا أن نشتغل على موسيقا جديدة بكل ما لهذا التعبير من معنى

• كيف تنظر إلى موجة الموسيقا الجديدة؟ هل تعتقد أن هذه الموسيقا استطاعت أن تخلق حالة مكتملة وناضجة تعبّر عن روح العصر وتجلياته وادّغام الثقافات والانفتاح على الآخر؟

■ أعتقد أن الموسيقا الجديدة لم تصل بعد إلى حالة الانصهار المنشودة، والأمر معها اليوم أشبه بالتعامل مع أحاجي (البازل)، حيث كلٌّ منا -نحن الموسيقيين- يضع قطعته المميزة داخل هذه الأحجية على أمل الوصول إلى الشكل الكامل وإيجاد حالة من التوافق والانسجام والانصهار. ولعل مفهوم الموسيقا بالعالم ما زال يستجمع نفسه ولم يتخذ صيغته النهائية بعد؛ لأن التعارف بين الثقافات والتواصل بينها لا يزال غضًّا، وحتى اللحظة يلجأ الموسيقيون لخلط عنصرين من الموسيقا معًا؛ مثلًا موسيقا الجاز مع موسيقا شرقية، أو موسيقا هندية مع موسيقا شرقية، أو خلط الموسيقا الهندية بموسيقا الروك.. وبالطبع هناك محاولات للتوسع في هذا المجال والاعتماد على عدد أكبر من العناصر، لكن لا يزال أمامها طريق طويلة إن أرادت أن تضع علامة على الجدار. نحن بني البشر، ما زلنا نحاول التعرّف إلى الموسيقا الموجودة على الأرض، وعندما ننتهي من هذه المهمة النبيلة والشاقة في آنٍ، يمكننا أن نشتغل على موسيقا جديدة بكل ما لهذا التعبير من معنى؛ ولنتذكر أنّ لكل جماعة من الناس ثقافةً موسيقية خاصة بها ومرتبطة بهويتها، وهي ثقافة لا بد أن تنفتح على الآخر، ولا بد أن يتقبّلها الآخر أيضًا.

• حدِّثنا عن تجربتك في مجال التوزيع الموسيقي لأغانٍ مرتبطة بالفلكور والتراث، وبخاصة تراث بلاد الشام؟

■ بدايةً، قمتُ بتوزيع الموسيقا لأغاني الموروث الشعبي لفرقة «الأهالي» (من أداء الفنان د. أيمن تيسير(، وأنا لم أبلغ العشرين من عمري بعد، ثم قمت بتوزيع أغنية «نويت أسيبك» التي أداها الفنان ياسر فهمي، و«هيلا يا رمّانة» التي أداها الفنان عامر الخفش. وكنتُ حريصًا على احترام التراث واستقائه من أصوله وأساتذته والخبراء به. قد يسأل أحدهم: «ألا تخشى أن تسيء للتراث وأنت تتعامل معه؟». وهنا أقول: إنني أجرب وأحاول

وأتمنى أن أقدم ما يخدم التراث وما يمكن أن يعضده ويبني عليه، فإن نجحت سيكون لي أجر المجتهد، وإن لم أنجح فالتراث موجود، وأصوله مستقرة ولا يمكن العبث بها أو محوها وإلغاؤها.

وبشأن تجربتي في مجال توزيع موسيقا الأغاني التراثية والكلاسيكية، فقد وجدت أن مسار الأغنية محدود؛ لأنها غالبًا ما تكون مرتبطة بمدة زمنية محددة سواء من ناحية طولها الذي لا يتجاوز الدقائق أو من ناحية الانتشار المرتبط بوقت طرح الأغنية في الأسواق، ونادرًا ما نجد أغاني قادرة على الصمود طويلًا عبر الزمن، على غرار الأعمال الكلاسيكية المعتمدة على الشعر القديم ورباعيات الخيام، أو الأوركسترا التي لا تزال تحافظ على طابعها المميز مع تطويرها المستمر للموسيقا. أما الموسيقا وحدها فهي عالم مجرد وغير محدود أو محكوم بمدة زمنية، وللتوضيح فإن أغنية (GANGNAM STYLE) التي انتشرت منذ مدة في جميع أنحاء العالم، لم تصل لنا معاني كلماتها ولم نفهمها، لكنّنا تفاعلنا معها موسيقيًّا، بمعنى أن جسر التواصل كانت مادتُه الموسيقا لا الأغنية وكلماتها.

• مثّلت تجربتك في الموسيقا التصويرية نافذة انطلقت منها إلى الشهرة الواسعة. كيف تنظر لهذه الموسيقا وما تقييمك لما قدمته في مجالها؟

■ لقد شهدت الدراما السورية تطورًا ملحوظًا في منتصف التسعينيات؛ إذ أصبح هناك ميل لاستخدام الكاميرا المحمولة والخروج من الأستوديوهات للتصوير في الفضاء الرحب. هذه الحقبة واكبتُها منذ بداياتها، وأعدّ نفسي من المؤسسين لها. وما ساعدني في ذلك هو معرفتي بالإخراج التي حصلت عليها من خلال مواكبتي للفعل الدرامي ككل، فقد كنت مثلًا أحضر إلى مواقع التصوير المختارة لمسلسل «نهاية رجل شجاع» المأخوذ عن رواية للكاتب الراحل حنا مينه، وأهتم بكل تفصيلة من شأنها أن تُخرج العمل إلى النور بأفضل شكل؛ لأنني أحب الدراما وعوالمها الثرية. وكنت بالطبع سعيدًا بما قوبلتْ به موسيقا هذا المسلسل من اهتمام وانتشار. يمكنني القول: إن تركيبي للموسيقا على هذا العمل جاء مصادفة، كنتُ قد تجهزتُ لتركيب موسيقا خاصة بي على عمل درامي.. تجهزتُ تمامًا وانتظرتُ الفرصة المناسبة التي جاءت مع «نهاية رجل شجاع». لقد ألّفتُ الموسيقا التصويرية لعدد من الأعمال الدرامية اللافتة، وبشكل خاص التي أُنتِجت في سوريا، ومنها المسلسلان التاريخيان «الجوارح» و«الكواسر» من إخراج نجدة أنزور، و«إخوة التراب»، و«يوميات مدير عام» من إخراج هشام شربتجي، و«ملوك الطوائف»، و«على طول الأيام»، و«الملك فاروق»، و«صراع على الرمال» من إخراج حاتم علي، و«علاقات شائكة» من إخراج عمرو علي، و«ليس سرابًا» من إخراج المثنى صبح.

وفي السينما، عملتُ على موسيقا الفلم السوري «التجلّي الأخير» من إخراج هيثم حقي، والفلم المصري «مجنون ترانزيت» من بطولة نور الشريف، وكانت فرصة لي للعمل مع هذا الفنان الذي يعدّ هذا الفلم من أواخر أعماله التي قدمها قبل رحيله بمدة وجيزة. وبالنظر إلى ما قدمته من موسيقا تصويرية، يمكنني القول: إن الموسيقا كانت نتاجًا لتفاعلي مع المشهد ومع المثلين، بمعنى أنني أحضر إلى موقع التصوير وأتعرف إلى المثلين وإلى شخصياتهم، وأعاين كيفية تفاعلهم مع ما يقدمونه من مشاهد وكيفية إحساسهم بالأدوار التي يؤدّونها.. أتفاعل مع كل ذلك وأستشعر التطورات في المشهد؛ لأن السيناريو وهو مكتوب يختلف عما نراه عندما يتحول إلى دراما بصرية. وبالنظر إلى أن الموسيقا تأتي في المراحل الأخيرة للعمل، فإنها تحتاج إلى ما هو مناسب لها، وما هو مناسب كما أصيغه أنا موسيقيًّا، هو نتاج لكل هذه العوامل المتفاعلة معًا في داخلي.

الموسيقا التصويرية كانت نتاجًا لتفاعلي مع المشهد ومع الممثلين، أحضر إلى موقع التصوير وأتعرف إلى الممثلين وإلى شخصياتهم، وأعاين كيفية تفاعلهم مع ما يقدمونه من مشاهد وكيفية إحساسهم بالأدوار التي يؤدّونها

• أسست فرقة «رم» التي حققت انتشارًا وحضورًا عالميًّا؛ كيف بدأت فكرة الفرقة؟ وما التحديات التي واجهتها؟

■ جاء تأسيس «رم» في البداية بالشراكة مع فرقة سويدية قَدِمت للأردن للمشاركة في مهرجان «الفوانيس» المسرحي في مطلع الألفية الثالثة، وفي ذلك الوقت شعرت أنه آن الأوان لتأسيس فرقة موسيقية أردنية، وهكذا وُلدت «رم» المستوحى اسمُها من صحراء جنوب الأردن التي تحتضن وادي القمر وتقع البترا الأثرية في قلبها.

«رم» كما أرى، هي مشروع صوتي ثري قائم ومتفرد وخاص من نوعه، وهي فرقة كبيرة، تختلف جذريًّا عن الفرق الصغيرة الشائعة في الساحة الفنية التي تقوم على تجميع عدد من الأصدقاء الموسيقيين أنفسهم، فإذا غاب أحد الأعضاء أُصيبت بهزّة، كما حدث مع فرقة (Pink Floyd) الإنجليزية، التي تدهور حالها عندما توفي عازف «الكيبورد» فيها.

تمثل «رم» قطارًا مرّ بمحطات كثيرة، وفي كل محطة كان يصعد للقطار أشخاص، ويهبط منه آخرون، كان هذا يؤدي إلى إضاعة الجهد السابق، لكنه في الوقت نفسه وفّر فرصة حقيقية للتعرف إلى موسيقيين جدد ومميزين ما كنا سنتعرف إليهم لو قيّدنا أنفسنا بنوع وشكل موسيقي يعتمد فقط على القدرات والأداء الفني لهؤلاء الموسيقيين، بمعنى أن التجديد في «رم» منحَ الفرقة إمكانية التجدّد وتقديم الأفضل دائمًا، ففريق «رم» يعرف أين تسير خطاه، وكيف يقدم موسيقاه، وكيف يصعد على المسرح ليثبت قدراته وجماليات أدائه بما يقدمه من أغانٍ حماسية وصاخبة أو أغانٍ تمتلك الكلمة القوية والمدروسة أو حتى الموسيقا البحتة. وهي إلى جانب ذلك مدرسة خرّجت أجيالًا مميزة في عالم الموسيقا. «رم» هي حلمي، وهي إلى جانب ذلك تحدٍّ؛ لأنني أردت أن أثبت أن الموسيقا لها جمهورها على المسرح. كما أنها مختبر، حيث يمكن أن أستخدم كل الآلات وأجرّب أكثر. وبالطبع، واجهت الفرقةُ العديد من الصعوبات، لكنها تخلصت منها تباعًا، وسافرت إلى أماكن كثيرة حول العالم، وعزفت لشخصيات عالمية مرموقة، وشاركت في مهرجانات، وعزفت مع فرق أجنبية في هولندا والسويد وألمانيا.

• ما أبرز المحطات التي تتذكرها في مسيرة «رم»؟ وكيف ترى مستقبلها؟

■ مثلت «رم» الأردنَّ في العديد من المهرجانات الثقافية العالمية، وفي عدد من المناسبات البارزة، ففي عام ١٩٩٨م، بُعَيد انطلاقتها، شاركت الفرقة في اختتام أيام عمّان المسرحية، وقدمت عرضًا خاصًّا في الجامعة الأميركية في بيروت. وفي عام ١٩٩٩م حضرت الفرقة بقوة في حفل افتتاح أيام عمّان المسرحية بالاشتراك مع فرقة «بكا» الموسيقية السويدية عام ١٩٩٩م، وكذلك في حفل افتتاح موسم أيام عمّان الثقافية. وفي عام ٢٠٠٠م قدمت الفرقة حفل افتتاح مهرجان جرش التاسع العاشر للثقافة والفنون، وعزفت في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب. وقدمت في عام ٢٠٠١م حفلات في مهرجانات المدينة في تونس. وفي عام ٢٠٠١م قدمت الفرقة حفل اختتام مهرجان مطر الصحراء للسينما المستقلة في إيطاليا، وأحيت حفل اختتام مهرجان سوق عكاظ في عام ٢٠٠٢م.

وفي بعض المهرجانات كنا نعزف حتى الفجر، وقد عرضنا على مسارح كبرى، كمسرح محمد الخامس في الرباط، وهو من أهم المسارح في العالم، وكان العرض بحضور شخصيات دبلوماسية. وفي تونس شاركنا على مدار ثلاث سنوات في عروض موسيقية حتى صار لنا فيها جمهور ينتظرنا ويتفاعل معنا.. لقد قدمنا الفن الأردني بأبهى حلّة، في الوقت الذي لم يكن فيه هذا الفن



معروفًا، أو كان يُنظر له بغير اكتراث. لقد هيأت «رم» الفرصة للشباب للعمل مع نجوم كبار وعلى مسارح تعدّ من أهم المسارح في العالم، كالعرض الذي قدمناه في هولندا في ثاني أفضل قاعة سماع موسيقي في العالم، وفي بولندا حيث زُيّن المسرح بأسماء عمالقة الموسيقا كموزارت وبيتهوفن، وعزفت الفرقة لملك السويد وملكة السويد، كما قدمت عرضًا أمام السلطان قابوس المعروف بتذوقه للموسيقا وحبه لها.

أما مستقبل «رم»، فهذا المشروع الوطني سيمضي في طريقه ويواصل ما بدأه؛ لأنه مرتبط بحالة من الإخلاص والعطاء، وهو يستقبل دومًا شبابًا جددًا، يعزفون جنبًا إلى جنب مع موسيقيين محترفين أمثال سحر خليفة وعلي الدباغ وحسن فقير، وهذا الخلط في الخبرات يشكل أرضية قوية وصلبة للمشروع ويمدّه بأنفاس جديدة وقوية.

• بعد هذه السنوات التي جُبْتَ فيها عوالم الموسيقا مؤلِّفًا ومجدِّدًا ومؤسِّسًا لمشاريع ذات صبغة تواصلية واستمرارية؛ ماذا تقول؟

■ أقول: إنّ علينا اليوم كعرب الاهتمام بثقافتنا؛ لأنّ لنا تاريخًا وثقافة وحضارة عميقة وحقيقية، لكن هذا الاهتمام لا يعني التعنُّت أو التزمُّت أو الانغلاق على النفس، بل يعني أن نقدّم ما لدينا، فالإيقاعات العربية الخاصة بنا تُستخدم اليوم في الموسيقا الغربية، فيما نحن نفقد ثقتنا بإرثنا الموسيقي. رسالتي التي أوجهها للعاملين في الموسيقا، وبخاصة الشباب منهم، أن علينا أن نحمل هذا الإرث العظيم ونمضي قدمًا نحو المستقبل.



هتون الفاسي
كاتبة وناشطة سعودية

المرأة السعودية.. تحوُّل الفضاء العام أزمة أم فرصة؟

تخطو المرأة السعودية اليوم بحذر وربما ببعض الخوف في طرقات الفضاء العام الذي بدأ أفق منحنياته يلوح قريبًا ومتاحًا وآمنًا. هي لم تعتد على ذلك، وما زالت غير مصدِّقة أنه بإمكانها الخروج من منزلها من دون أن تتلفت حولها ما إن كانت هناك هيئة تراقبها أو شباب يتحرشون بها أو رجل آمر يمنعها تخطِّيَ العتبات المقدسة. فضاء آمن، إلى حد ما، كيف ذاك؟

لقد ضُبط تدخل بعض رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بحياة الناس العامة والإبقاء على سلطتهم داخل سياراتهم وهم في مكانهم ابتداءً من ١٣ إبريل عام (٢٠١٦م)، وسنّ قانون لمن يتعدى على المرأة ، وإن كان ما زال «ليس» لمن يتحرش بها، لكنه قابل لأن تصل به المرأة إلى الشرطة لتُحاسبه وقد أخذ مفعوله يسري منذ أكتوبر ٢٠١٣م. فضاء متاح بالتشديد على فتح كل سبل عمل النساء، بفتح مغلق الأبواب والتخصصات. يلوح لها متاحًا أن تتحرك، إلى حد ما، طليقة بحصولها على وثائقها الأساسية الخاصة بها وبأبنائها التي تسمح لها منذ ٢٠١٤م، على أقل تقدير، السفر داخل الحدود من دون قيود. أتيح لها الوصول إلى بعض المواقع القيادية.. الأميرة ريما بنت بندر التي تحتل اليوم منصب وكيلة رئيس الهيئة العامة للرياضة للقسم النسائي بالمرتبة الخامسة عشرة منذ أغسطس ٢٠١٦م، وحديث جاد حول كسر «محرّمة» الرياضة عن النساء، لكن وسط كثير من المخاوف والتردد والتصريحات المتضاربة، هل هذا يكفي؟ وتحل دورة جديدة لدخول النساء مجلس الشورى، وبمنتهى الفاعلية تنتهي دورة وتصدر أسماء معيني ومعينات الدورة التالية وينخرط ثلاثون امرأة، ثلثاهن لأول مرة، إلى عضوية مجلس الشورى، وينخرطن في التجربة التي أصبح لها تاريخ، وأصبح لهن بها من ينقل إليهن تجربة وخبرة من شوريات سابقات وشوريات جُدد لهن، ولكن كما نعلم، الكوتا غير كافية والتجربة بحاجة لتوسعة وتمثيل حقيقي.

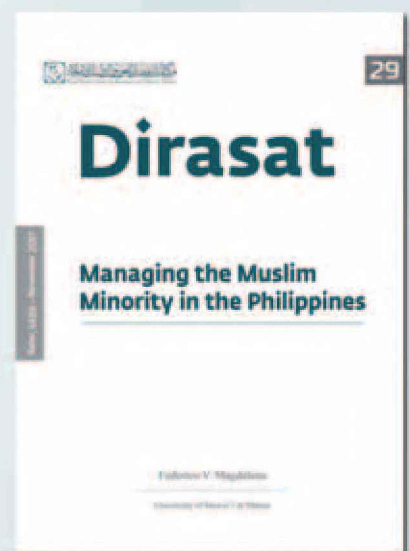
وتأتي رؤية ٢٠٣٠م لتنشر آمالًا ووعودًا للنساء بالعمل والتعليم والمشاركة في اتخاذ القرار وسط إدراك الحالة الصعبة؛ إذ تضع إحصاءات مشاركة المرأة السعودية في المرتبة ١٤١ من ١٤٤ على مستوى الفجوة بين الجنسين في تقرير دافوس الدولي لعام ٢٠١٦م على سبيل المثال. فأين الطريق اليوم؟ فجأة وجدت المرأة نفسها وهي تُدعى إلى المناسبات العامة، والاحتفالات الوطنية، والثقافية والترفيهية، بل إلى حفلات الغناء، بعد أن كنا نتدارى في مناسبات الجنادرية من تسرب صوت دق الدفوف من قاعة النساء في أثناء أيام النساء التي قد تصل إلى مسامع رجال الهيئة المرابطين على مداخل القرية وقاعة الاحتفالات في تجريم لاستماع النساء للموسيقا وحرمانهن من حضور الأوبريت في تلك الأيام من التسعينيات والعشرية الأولى من الألفية الثالثة.

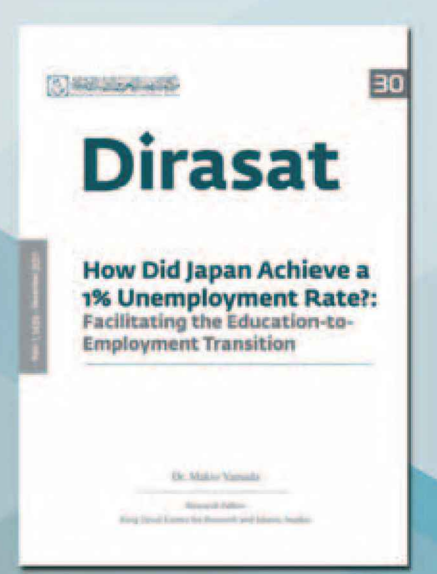
اليوم غير.. هناك تغيرًا ما في الأجواء، هو تحول، لكن كيف له أن يستوعب كل القيود وقرون التفرقة والتمييز وأشكال الحصار الاجتماعي والنظامي المفروضة على النساء؟ التحدي كبير والتردد قائم والمصالح شتى، فعلى الرغم من أن المطالب الاجتماعية لا تفتأ تطالب بالتغيير وبإعطاء النساء مساحة كبيرة في المجتمع، في العمل وفي اتخاذ القرار، فإن الاستجابة كانت وما زالت مترددة، وتعتقد أنها بترددها تكسب وقتًا ووجاهةً، في حين أنها في الواقع تهدر الكثير. لكن السلطة هي التي بيدها القرار، سلطة الدولة هي التي يصدر عنها كل تغيير، هي التي تأمر وتنهى، وتعطي وتمنع، وبوسعها أن تجعل من هذا التحول واقعًا بقرار وليس برضى اجتماعي. والمطلوب معروف ولا يُعرَّف.. المطلوب تغيير في القوانين وجعلها أمرًا واقعًا.. المطلوب رفع سيطرة الولي على مقدرات النساء والاعتراف بأهليتهن القانونية على كل المستويات الرسمية والنظامية.. المطلوب رفع القيد عن حركة المرأة وجعلها مسؤولة عن نفسها وعن مقدراتها.. عن مركبتها وعن طائرتها، وتحتاج الدولة أيضًا إلى سنّ قوانين جادة تجرِّم التحرش، فدولة المستقبل هي دولة المؤسسات والقانون والحريات.



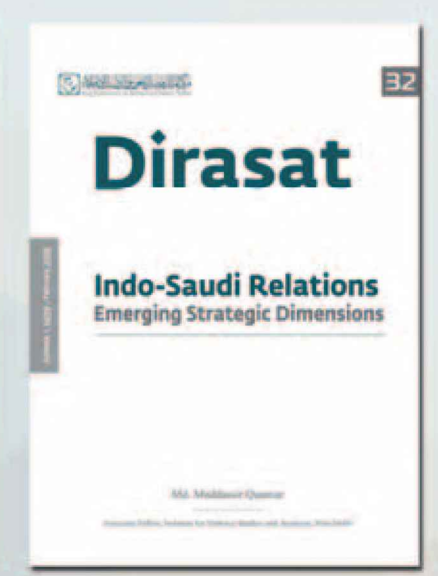
إصدارات إدارة البحوث











ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٥٧٧٦١١ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني research@kfcris.com الموقع الإلكتروني www.kfcris.com

مؤسسة الملك فيصل الخيرية

King Faisal Foundation













ص. ب: ٣٥٢ الرياض: ١١٤١١ المملكة العربية السعودية هاتف: ٤٦٥٢٢٥٥(٩٦٦١١+) فاكس: ٤٦٥٦٥٢٤(٩٦٦١١ +)

P.O.Box 352 Riyadh 11411 Kingdom of Saudi Arabia Tel: (+966 11) 4652255 Fax: (+966 11) 4656524

www.kff.com